目錄

現實主義論

一

現實主義的藝術家在接近客觀世界的時候，一方面與『由自己的內部走向現象世界』的理想主義的作風對立着，一方面從現實中吸取自己的創作的材料，而把理想作為次要的東西。恩格斯依據認識的原則來區別精神和物質『什麼視為第一位的及什麼視為第二位的』基本命題，雖然在一些人眼中，不免要被當作『簡單的反復』的笑話，但是我們在解決什麼是現實主義的特質的問題上面却不能離開

它。

現實主義者往往從客觀世界出發，並且把它放在自己觀念的前面。巴爾札克在人間喜劇的序言裏曾經說人是社會的產物，而且他還從自然環境中來觀察他們。他說，他那想科學的研究人類的慾望，和自然科學家研究動物世界時所發出的一樣。由於這種緣故「巴爾札克不能夠不違背他自己的階級同情和政治成見」，他將正確的傳達現實的眞實的面目——這種神聖的任務看作比自己的觀念更爲重要，他並不企圖用『我』來吞併整個的外界，而想表現『我』以外的東西；因此，我們才可以明白，爲什麼恩格斯說在他的著作里『知道了更多的經濟上的詳細情節……甚至於比一切職業歷史家、經濟學家、統計學家，在這時期裏的著作合攏起來的材料還要多些。」同時，另一位現實主義的巨匠果戈理，也曾經宣言道：「只有從現實中取出來的才是優秀的東西。」

這裏我們很清楚的看到，現實主義的藝術家是從研究外界現實出發，而不是把「觀念」看作第一位的東西，這種把現實抬高到觀念之上的態度，決定了他們創作方法的基本原則。

文藝的對象是現實中人類社會的各種關係，每個藝術家總不外是透過了自己的階級意識來反映現實。文藝史上所有偉大的藝術家，全都反映了現實中一部份的眞實。從「自我」出發，同時又把觀念放在現實上面的理想主義，當它代表向上的階級的意識形態的時候，與現實主義同樣表現了現實中的眞實性。雖然如此，但它決不是與現實主義採取同一方法的作風。因爲倘這樣推論下去，不但不能得到取消了理想主義的相對的進步性的結論，（以爲理想主義絕對不能達到眞實性），同時還混亂了這

兩大潮流在認識論、方法論上的基本差異。然而廣現實主義的提倡者李南桌先生這樣說：

「基於一種人類的天性，總願意把自己所愛好的聯在一起，於是發現這些地方都有一個共同點——就是他們的眞實性。所以如果要我以少數的字眼來概括一部文藝史的話，那我的答案……只須一個字就行了，這個字就是「現實主義」——可是這裏所說的「現實主義」究竟不與傳統所說的完全相同。可以說是廣義得多了，她的容積擴大多了。」

這個「廣現實主義」我在以後還要講到。現在我想從一個已經成爲非常普遍而又非常錯誤的見解來說明我的不同意見，這就是有些人把「眞實性」與「現實主義」混爲同一意義的理論。如果以爲現實主義和理想主義可以同樣達到眞實性的表現，就不必分什麼「主義的門限」了，那麼這就同認爲「觀念論與唯物論都可能包含了辯證法的因素，所以它們是同一的」一樣歪曲。馬赫主義者勉强的抬出了一個「第三實體」，想要用來消滅恩格斯區別唯物論和觀念論的「簡單公式」，但到底這兩種不同的哲學仍舊客觀存在着，這是任何人都知道的事實。

理想主義能够接近眞實性的原因，是由於作家辯證思維的結果。黑格爾雖然是觀念論者，但是他却展開了辯證法的法則。宣言着「要使宇宙爲自己充塞」的哥德並不是現實主義的作家，同時我們從鐵爵手格茲這部作品來看，可以發現誘動哥德的不是歷史的原型，而是公道的擁護者格茲的力量與自存的意識。但是基於從辯證的認識出發，使得理想主義的哥德成爲一個文學上的黑格爾。

在哥德與黑格爾之間存在着一種非常巧妙的聯系，這位偉大詩人的著作，差不多成爲黑格爾解釋

他的哲學體系的唯一的文學材料。表面看來這似乎是時代的偶合，但是我們在他們之間却可以發現必然的連鎖，這就是對於辯證法的同樣的態度。歌德在一節詩裏這樣說過：

在行動的暴風雨里，在『存在』的浪潮上，
我上升，
我下降……
死和生……
是永久的海洋；
生活和運動——
在這永久的大空。

同時歌德在他的片斷的散文中，對於『自然』這樣解釋着：『它永久在創造新的形式，以前所不會有過的，凡是有過的不會再來，一切是新的，同時又是舊的……它裏面是永久的生活，形成和活動……它永久在變動着，一會兒也不會站住的，它不知道靜止，它咀咒停滯。』在運動過程中，個別的和全體的，偶然與必然，發生和滅亡……都在互相影響流動着。

這種辯證的觀點，歌德在另一首詩裏同樣流露出來，其中有這樣一節：

過去的不會變成『無』，
將來的預先就在招呼，

而一瞬之中就充塞着永久。

在這些字句中，我們不得不想起了黑格爾和他的辯證法。

理想主義者凡是接近辯證法的多半都是偉大的藝術家，然而這並沒有掩蓋住他們强調觀念的意圖。同時，接近眞實的可能性也絲毫沒有消滅了他們與現實主義的基本差異。

二

我們要理解什麼是現實主義，不但應該從它與理想主義不同的特質上去觀察，並且還必須去分析它是如何發生的，和它表現在各個不同的歷史階段上，成爲怎樣許多不同的樣式。假使我們不能理解現實主義的發生，也就不能理解它以後的整個命運。

現實主義的作風在有史以前的藝術品裏就已經出現了。比農業社會更早的原始共產主義時代的藝術品，是現實主義的。當時人類向自然鬥爭，物質勞動和精神勞動還沒有實行嚴格的分工，階級制度還沒有確立起來，人類的意識形態被征服自然的慾念支配着，並且朴素的唯物論成爲當時的人們的世界觀。弗理采在他的巨著藝術社會學中證明了舊石器時代遺留到今天的繪畫（洞壁上、武器上、工具上的繪畫）是『可驚程度的明白的現實主義作風』。那上面的動物：野牛、馴鹿、馬等表現着各種正確的眞實姿態，有的疾馳，有的逃竄，有的以後足佇立，有的瀕於死亡狀態……等。同時，爾格所記載的澳洲狩獵民族中的類似啞劇的舞蹈，全是模倣動物的各種動作，有的幾乎與眞的動物一樣。

現實主義的起原是與原始人在生活上實際的目的結合在一起的。蒲力漢諾夫曾說明愛斯基摩人在捉捕海豹之前的舞蹈裏作出海豹的各種姿態，這種舞蹈是他們狩獵行爲的準備，它含有教育自己使自己適應生活的使命。因此現實主義的作風不但是被原始生活所規定，並且它還給與生活一定的影響，所以成了他們生活中不可缺少的部份。同時原始的繪畫也是『爲實際目的之對象而生的。』（斯坦甯）

原始社會的藝術爲什麼是現實主義的呢？因爲決定當時人類意識形態的經濟基礎是建立在與自然鬥爭上面。人爲了征服自然就得仔細研究自然。朴素的唯物論和朴素的現實主義作風幾乎同時產生在原始社會裏面，這決不是偶然的。這證明在原始社會裏，現實主義和唯物論是密切接合在一起，成爲不可分的聯系。

人類生產關係把狩獵生活推移到農業生活的時候，促成了文化史上的一大演進，這使得人類的藝術活動由動物裝飾藝術推移到植物裝飾藝術。但同時在人類意識形態上表現了一個劃時代的轉變，從這時開始，人類的勞動分成了物質勞動和精神勞動兩個不同的範疇。卡爾說：『從這時起，它（即指意識——（與註）才能脫離世界而形成「純理論」，這樣它便獲得對人統治的幻想的形式。』這種觀念形態獨立發展的幻想形式消滅了藝術與生產關係間的直接聯系，因爲精神勞動者不但在物質上佔有統治權，並且在精神上也同樣是佔有統治權的。我們從農業社會的藝術作品上開始發現了理想主義的作風，而理想主義的流派又往往和宗教的世界觀結合着的。理想主義者放棄了正確的表現外界的事物的企圖，替代它的是以『表現事物的觀念與事物的「靈魂」』爲中心任務。

關於現實主義與理想主義的區別，弗理采曾經企圖從宗教的關係上來說明。他以爲，理想主義是建築在宗教世界觀上，而現實主義則在它的沒落階段上發生，並且更與科學結合在一起。然而停留在宗教關係的解釋上，却不能理解爲什麼許多信仰上帝的作家會寫出偉大的現實主義的作品，這正如不能理解披着神學外衣的史實諾沙爲什麼是唯物論者一樣。

原始社會的現實主義不但是在藝術的領域內與唯物論平行着，而且它還根生在這種傾向的哲學基礎上。但是，由於私有財產制度的產生，現實主義開始與唯物論脫離了直接的聯系，甚至有時會傾向於觀念論。不問現實主義在它發展的歷史階段上呈現了何種不同的樣式，有一點始終是共同的，就是它保持着給現實以眞實描寫的基本態度，仍舊從現實出發來研究外界，並且把它放在「第一位」。

現實主義的流派與理想主義的流派不能機械的截然分離，同時在這兩大潮流中間，還徘徊著許多二元論者。我們常常可以發現一方面企圖正確表現外界，一方面又以觀念論爲依歸的藝術家，這些被恩格斯叫做「害羞的唯物論」——不可知論者。

現實主義在資本主義社會得到很大的發展機會，它「完全是響應了散文時代之科學的與唯物論的凱問。」（柯根）然而當它剛剛站在支配地位的時候，馬上就開始沒落了。十九世紀的現實主義作家們，雖然是從現實出發，但他們並不都是堅決的站在唯物論的立場，有的不但迷戀於「害羞的唯物論」，甚至還傾倒在客觀觀念論的懷抱中間，這決定了他們不僅單單是感受了極大的痛苦，而且還把自己混亂在世界觀與創作方法的矛盾上面。

這些以二元論爲基礎的現實主義作家們，表現了對生活的無力支持，他們完全失掉了前輩們的幸運，一方面憎恨着布爾喬亞的腐爛的社會制度，一方面把工人——唯一否定這社會的階級，當作「愚民」與尚未發現的「海外珍奇」的新大陸。

用「布爾喬亞的憎恨者」作爲自己署名的福樓貝爾以及龔枯爾兄弟們，不但看不出資本主義的出路，卻反把富有生命力量的工人階級看作橫暴的破壞的象徵，他們其中有一個這樣說：

「總而言之，也許在這事物變化的偉大法則中，跟我們多年以前所說的一樣，工人們是扮演了古代社會的蠻夷的角色，盡了激烈的毀滅和崩潰的代表的任務。」

龔枯爾並不是用這話故意來誣蔑工人階級，其實這正是被他的世界觀蒙蔽了自己眼睛的結果，他還沒有接近工人一步就沉溺了自己。同時，當他們的同輩左拉，比較接近不可理解的工人生活的時候，他恍惚發現了一線光明，他用全力把自己的巨大篇幅獻給了他們，可是他失敗了。累倒左拉的不是他前輩的錯誤理論，而是他這種二元論的世界觀。然而左拉在他們之中，還算是光榮失敗的一個。

這批站在一個就要崩潰的社會制度上的現實主義作家們，對於藝術的態度也是非常有興味的。福樓貝爾宣言藝術家要「爲葉子本身而觀察葉子，要了解自然，就得和自然一樣鎭靜。」但是在他寫給自己的妻子的信裏卻說：

「我願意做的事情，是一本描寫虛無的書，一本和外界毫無關係的書。這本書將以它自身的風格的內在的力量支持自己，好像不須扶持也能獨立在空中的世界一樣。它會得幾乎完全沒有題目，或者

如果可能的話，在它裏面的題目會得幾乎看不見。最美麗的書應是那些最少觸到事實的書。表現愈接近幻想，文字也就愈能表現，而且會消滅得無影無蹤，這樣也就是更其美麗的。」

他宣言要鎮靜的觀察客觀自然的福樓貝爾，却以遠離外界生活，追求虛無作爲自己美麗的理想，這難道不是一個矛盾麼？但對於我們，正是這個矛盾才能說明這位藝術家的氣質。福樓貝爾理解作家應當尊重客觀的存在，但是在現實中他只能發現醜惡，美的東西是超現實的東西，因此現實的本質和它發展的過程在他眼中成爲一個不可知的深淵。福樓貝爾在資本主義走向了死亡的道路上，完全迷失了前面的方向。他宣言了虛無的美，但他的良心並沒有使他完全沉醉在幻想中間，他仍舊要鎮靜的觀察，可是他的觀察只能命定的停留在許多紛亂的現象上面。他那試寫世界眞實的努力雖是偉大的，但結果他不過是把自己從現實中所感受到的浮面的印象表現出來而已。

從他們幾個人的身上，我們可以看出這時代的整個的命運。這些陷於二元論中又爲痛苦所包圍的現實主義者們，一方面傾心於康德、休謨和笛卡兒的研究，一方面把注意集中在史賓諾沙和迪得羅的身上。這兩派哲學家在他們的內心引起了極大的矛盾的衝動。假如我們用高爾基分析現實的話來觀察他們，就可以發現一個有趣味的發現：他們雖然在『現在』中知道了什麼將成爲『過去』，但却又不能理解『未來』的是什麼。他們察覺了要被否定的社會，但是又不明白否定它的是誰。從他們中間想找取唯物論的痕跡已經成爲非常困難的事。人是不能永久被埋葬在骯髒的現實裏的，他們有的或者還向現實掙扎，但大多數的結果，却不得不放棄了現實主義的道路。

現實主義的作風，尤其是在十九世紀的末葉，不但爲唯物論者所佔有，而且常常被二元論者所使入。

馬、恩曾經說資本主義使得『每個民族的文化創造，已成了公共財產。民族的偏頗性和狹窄性，越來越不可能了，所以在雜色的民族地方文學中，終於產生了世界文學。』但是阻礙這個世界文學生長的是什麽呢？不就是這個資本主義的社會制度麽？十九世紀末葉，理想主義與現實主義幾乎同時踏上了崩潰的道路，這些浪漫詩人開始以抗議，但是却結束在逃避的呻吟聲中。

只有新現實主義才可以把這崩潰的世界文學解放出來，它將運用創造人類新史詩的武器——辯證唯物論，來揚棄舊的現實主義作風與舊的理想主義作風。新現實主義澈底的解決了文藝史上一直遺留到現在還未解決的許多矛盾——世界觀與創作方法的矛盾，理想和現實的矛盾等等——而成爲現實主義與理想主義更高一級的發展。

三

上面我們從文藝史方面考察了現實主義在幾個重要的歷史階段上所表現的各種特殊的形態，關於它的一般特徵，我想引用喬治．桑對巴爾札克說的話作爲前面的結束：

『你把人像對你眼睛所表現的那樣去把握他，而我自覺有把他像我想着的那樣子去描寫他的使命。』

用喬治、桑的話來區別現實主義作家與理想主義作家對現實的不同的態度是非常清楚的。無論現實主義表現在那個歷史階段上，都有一個共同點：從現實出發來研究外界。

然而，準備從「縱」的方面去檢討現實主義發展狀態，還不能完全滿足我們研究的目的。這裏，我預備把問題轉移到另一個方向去，就是關於現實主義的基本特徵的討論，這樣不但可以使問題更加具體，並且還可以使它和我們目前急待解決的各種課題接近起來。作爲解決這個問題的先決條件，我們必須首先去探求藝術和現實的關係，也就是藝術家在認識上的基本命題。

站在唯物史觀的立場來解釋藝術的理論，明顯的存在着兩種不同的見解。我想應用算學上的反證方法，預備先提出一種錯誤的理論，然後再把一種正確的理論由反面引證出來。

代表前一種立場的是蒲力漢諾夫，他在那篇著名的論藝術裏這裏說：

「我想，藝術是始於人將圍繞着他的現實的影響之下，他所經驗了的感情和思想，再在自己的內部喚起，而對於這些給以一定的形象的表現。」

藝術果眞只是表現人們所經驗了的感情和思想嗎？人們的經驗同現實的關係又是怎樣的？這不但成爲研究藝術本質的基本問題，而且其中還包含了使得蒲力漢諾夫離開唯物論立場的重要關鍵。把藝術看作表現人類所經驗了的感情和思想這種見解，是和他在哲學認識論上的見解有着血緣關係的。蒲力漢諾夫說：

「我們的感覺是將現實中所發生的東西帶到我們知識中的象形文字。象形文字，不像由這象形文

字所傳達的事件……」

藝術理論家的蒲力漢諾夫並沒有擺脫掉他在哲學上的象形論。

對於象形論，伊里奇曾經像下面這樣說：

「依據這個象形論，人類的感覺和表象不是現實物和自然過程的複寫，不是它們的模像，只是它們的單單的習慣的記號和象徵。……恩格斯沒有說及象徵，也沒有說及象形，只說及物的複寫、肖像、映像、反映。巴沙諾夫不指出蒲力漢諾夫離背恩格斯的唯物論的正式謬誤。」

伊里奇用反映論來和蒲力漢諾夫的象形論對立着，這並不是無意義的，也不是像德波林所說的「問題只是用語，不是本質。」這表示兩種基本不同的認識論，以及對於思惟與現實關係的不同的看法，並且用它還可以作為對於唯物論是否有堅決信仰的試金石。蒲力漢諾夫後來雖然把「象形論」的名詞放棄，但是並沒有放棄原來的觀點。他仍舊堅持事物不能完全反映在意識裏面，人類的意識形態所能達到的只是一些事物的標記和符號而已。從這裏出發，蒲力漢諾夫在藝術領域求得到另一個結論，他借用羅斯金的比喻（少女失掉愛情而歌可以使人感動，守財奴失掉金錢而歌就不會令人感動了。）來證明「藝術價值是在其感情的高下。」這已經脫離現實主義的立場了。因為現實主義來估計藝術價值不是根據「感情」的高下，而是根據反映的「現實」是否正確。這是一切現實主義者共同遵守的最高的原則。

對於已經十分明顯的事實，一切強辯都是無用的。唯物史觀藝術論的作者胡秋原堅持德波林的意

見，認爲這兩種根本不同的見解只在用語的差異。而同時他又恐怕中國的『今日公說公有理，明日婆說婆有理的理論家』來胡鬧，事先把蕭力漢諾夫後來『修正』（注意已是修正了的！）的『印象論』說出來，以爲它和反映論沒有什麼兩樣。然而可惜他仍舊無法證明蕭力漢諾夫這個修正了的『用語』（印象論）和他以前的『用語』（象形論）究竟有什麼『本質』上的不同，其實還才眞正『不是本質』的差異，而是『用語』的不同啊！

爲了使問題更清楚起見，只要仔細讀讀唯物論與經驗批判論就會明白：反映論和象形論（或印象論）在本質上是根本不同的。伊里奇很早就指出蕭力漢諾夫對於經驗論者批判的不徹底，不堅定；同時還指出他滿足以『經驗爲認識對象』的錯誤。

反映論者須清除認識論上各種明顯的或隱藏的經驗論的殘餘，公開的說明，人的認識是客觀實在性在人意識上的反映。人類的觀念形態，不外是『移植到人類頭腦裏的而加工製造過的物質的東西。』文藝上的現實主義是以這種反映論爲基礎的。文藝不是什麼經驗了的感情和思想的再現，而是現實的反映。假設沒有堅決肯定這種結論的勇氣，就必然會和不可知論攤拖在一起了。

但是如果這樣說，胡秋原先生會出來反對，他以爲『文藝是現實的反映』不過是一句空話，『結局等於什麼也沒有說』。即使是『空』罷，而能不『錯』總是好的，何況這與『存在決定思惟』一樣是一個最高的原則呢。自然，概念包含的原則越高越大則越抽象，但是對於一些想用深奧的理論來歪曲反映論的人却有很大的用處。因爲可以從它裏面照出各種暗藏的嘴臉來。

卡爾在德國的觀念形態裏認爲當時德意志哲學家研究的出發點，不應當是人們的幻象的概念，也不是抽象的觀念，而是『眞實的人，他們的行動和他們的物質生活條件——現成的和靠人們自己的活動創造出來的各種物質條件。』

這雖然是對哲學家們說的話，但也是一個文藝家所必須具備的精神。

不正確的藝術觀已經蒲力漢諾夫走到危險的邊崖。李南桌先生更把這種『舊見解』應用到『新條件』中間，在廣現實主義一文裏他這樣說：

『現在即使是一個失敗主義的作家如將他的悲觀實感變成藝術，那也應該歡迎的。因爲他實在無形之中寫下了他及同伴的病症，把他心裏隱藏着的病「表」（借用國醫語）出來了。』

李南桌先生同樣把藝術當作感情的表現，而不是現實的反映，從這裏出發於是陷入一個更荒謬的境地，就是認爲失敗主義作家的『實感』的作品，也應該歡迎的。這不但根本放棄了反映論的立場，並且還抹殺了作家認識現實的階級性，他完全不管作家是否正確的表現了現實，只追求在作家的『實感』上面。這結果自然忽視了反動階級認識上的主觀性和客觀實在性的矛盾。這樣說來，即使是歪曲現實的『實感』，（有些人的『實感』是不能正確反映現實的）李南桌先生也會歡迎的罷。蒲力漢諾夫在『實感』中還要分高下，這還沒有完全離開現實主義的立場，因爲有高尚『情操』的作家有時是可以反映現實中某些正確東西的。蒲力漢諾夫這種理論倘使加以誇大的發展下去，就可能得出李南桌先生上面這種結論。同時，李南桌先生舉出阿Q正傳的例子，作爲他的理論的證據，也是極不適當的。

因為阿Q正傳不但與他的「實感」論無關，而且還正表明了作家反映現實的態度。放棄了反映論的理論家是產生了多麼可悲的論調啊！不但要把自己投進觀念論的懷抱，並且還根本脫離了現實主義。

新現實主義的理論，「是在其把藝術的意識看作社會存在之反映這一點上……。在作品的意義之規定上，新現實主義的理論之根本的問題，是所與的藝術家反映現實的怎樣的側面的問題。規定藝術的現實描寫上的藝術的眞實程度。」

「恩格斯說巴爾札克的人間喜劇是『一部最好的法國「社會」的歷史』。這就是說，巴爾札克在作品中反映了當時社會的各種眞實的狀態。同時，伊里奇在他的列甯．托爾斯太像一面俄國革命的鏡子中間，也是採取了與恩格斯的同一的方法。他們都是從反映現實的深度來測量作家們的藝術地位。

四

擔負起正確反映現實的任務，如果依靠漸趨崩潰的舊現實主義的作家已不可能了，只有否定它的新現實主義的作家才能執行這種神聖的工作。今日的中國，新現實主義已經獲得了無數藝術家，青年學徒以及讀者大衆們的熱烈的擁護，他們正爲着達到這個方向而努力。

然而，李南桌先生再三叫人放棄主義的門限。他的用意雖然是想把現實主義推「廣」，可是剛剛相反，結果只是取消了新現實主義。

他說：

『近幾年所提出的兩個口號「社會的現實主義與革命的浪漫主義」就是一種擴大，把文藝的視野放寬了不少；然而還是不够的，因爲眞實的作家跳不出現實去，「主義」的門限是不必要的。』

在這裏，我想有一點解釋，就是李南桌先生所說的『兩個口號』，其實就祇是『一個』新現實主義。無疑的，李南桌先生不滿新現實主義的『狹小』，而企圖把現實主義更加『擴大』，一直擴大到彼此放棄了主義的門限爲止。然而，『主義的門限』是不是會被放棄呢？不會的。作家雖然都不能跳出現實，可是他們對於現實却有種種的看法，不同的世界觀，以及由此出發而決定他們所採取的各種『主義』，並且由於作家所屬的階級性和文藝見解的關係，似乎任人怎樣苦勸，他們也不會放棄這些『主義』的。

這種錯誤的結論是從那裏來的呢？一方面我們看出它是違反了『藝術是反映現實』這個眞理，一方面還有同樣嚴重的誤解，就是簡單的把新現實主義看成一個『擴大』，而不是否定舊的現實主義與理想主義更高一級的發展。

作者這樣誤解是和現實主義的立場相差很遠了。

李南桌先生還要爲象徵主義辯護，這自然和他上面的話是有連帶關係的。他引用了一通蘇聯文學理論家吉爾波丁關於『象徵主義』的話，他這樣說：

『古典的、浪漫的、寫實的、象徵的、從縱的方面看，是一整部文藝史；縱橫方面綜合起來看，或者是一個表現全現實的一個較全的方法。』

所謂『古典的、浪漫的、寫實的、象徵的』是指文藝上的主義和派別，（李南桌先生在前面說，這些在「現實世界上是沒有的」，而且「只有在文學史上才可以發現」。）李南桌先生無疑是把所有的主義和派別都看作『平行』了。其實這種折衷的辦法是不知道新現實主義卽使不請什麼『象徵主義』來幫忙，也可以表現『全現實』的。

這樣說，我預想有人會以李南桌先生所舉出的「資本論電影化」（註一）的例子來反駁：難道能用新現實主義把資本論電影化麼？

這個『現實』——新現實主義者會坦白的回答說，是不能够表現的，而且他們還要奉勸別人不必再做這種愚蠢的『嘗試』，如果它已試過『一千回』，那麼仍要失敗在『一千零一回』上。高爾基雖然並沒有把資本論電影化，可是他的許多小說，如福馬、哥蒂也夫、阿台莫羅夫的家族史等却表現了不少與資本論中的同樣的內容。因爲至今日爲止，抽象的概念的理論與藝術作品之間，到底還是有距離的，假使它們是同一的東西，那麼理論也可以消滅了。

如果李南桌先生不叫人『放棄主義的門限』，僅僅是說，新現實主義的作家或其他的作家都應該採取各種不同的表現手法，那還不致於得出上面那種結論。

新現實主義的表現手法是多樣的。例如：高爾基的俄羅斯童話表面看來，雖然像應用的不是現實的手法，但無疑的是新現實主義的作品。新現實主義也並不是絕對排除『古典的、浪漫的、寫實的、象徵的』各種主義，並且它還要從它們之間汲取一部份的『遺產』——同時這樣也就揚棄了其中許多

歪曲現實的成份。新現實主義決不是『縮小』的，當它解決了存在於各種主義中的一切矛盾的時候，它已經爲自己開拓了文藝史上從未有過的廣大的前途。

但是希望不要發生這種誤會，以爲被現代文藝所承認的只有唯一的新現實主義。在現代文藝中，『主義的門限』是不會被消滅的，而同時新現實主義所發揮的更偉大的力量，也將被一些前進份子所接受，無論躲藏在任何旗幟下想要消滅、抹殺、曲解它的人，都會白白浪費自己的氣力。

五

巴爾札克雖然聲明了企圖像科學家一樣來研究人類生活的慾望，但是結果他只實現了他的企圖的一部份。而他的後輩呢？簡直失掉了重申他的主張的勇氣。我們去責備他們是不對的，因爲祈求一個被世界觀所限制着的舊現實主義作家來正確的反映全面的現實已經不可能了。他們不但把現實割裂成孤立狀態，並且有些舊現實主義的作家更殺死了活的現實。

十九世紀的現實主義者根本放棄了英雄的創造，專門從事於平凡和瑣細的表面的描寫，而這結果只得使他們拋棄現實主義與遠離了鬥爭的生活。

把這被迫害的現實復活起來的是新現實主義。它的優秀的代表者高爾基曾經這樣說：

『科學家和作家的工作是同類的，科學家研究病源微生物，而作家們，由於對現實的觀察和研究，它暴露那些破壞者——那些這樣那樣阻礙社會這「生物」的正常發展的人們。』

高爾基決不是簡單的反復着他的先驅者說過的話，他已經把巴爾札克的「慾望」變成「現實」，把慵倦作爲『研究』的態度轉換成『戰鬥』的態度。他宣言要爲創造人類的新現實而努力，並且還要毫不容情的消滅阻礙社會發展的敵人。

世界觀的局限性曾經使得無數舊現實主義的作家挫敗在它上面，就是偉大的巴爾札克也不能避免這個命運，但是新現實主義却用自己的堅決的力量征服了它。

新現實主義用辯證唯物論的鑰匙打開了『未來現實』的秘密——這向來從未被舊現實主義所理解，又和理想主義的幻想對立着的新世界。新現實主義一方面要做一個產生人類新史詩的「產婆」，另一方面要作一個否定舊社會的「掘墓人」。

只有新現實主義才能重新復活「世界文學」的發展，並且揚棄了阻礙它的障礙。在這種立場上，各個民族文學，不再是互相隔閡的東西，它們完全立在同等的地位，沒有支配和從屬的關係，而是互相觀摩互相影響。

在現代文藝中，我們決不能完全抹殺舊現實主義的力量，但更不能掩蓋它的缺點和指出新現實主義超過它的所在。

新現實主義作家們，仍舊不能忘記恩格斯對於現實主義的有名的指示：

「除開詳細情節的真實性以外，還要表現——

典型環境中的典型性格。」

我們必須指出，這看來好似決不相容的兩種機能：一方面要描寫「詳細情節的眞實性」，一方面又要創造「典型環境中的典型性格」，只有在新現實主義的光炬下顯出辯證的統一來。因爲它能排除從觀念出發而造成的一般性與特殊性的脫離，同時又不至於爲現實的假象和浮面的瑣碎所害。

無疑的，到今天爲止，許多新現實主義的作家仍舊沒有達到這種完滿的境地，這到不是在於沒有理解什麼「辯證法唯物論的創作方法」，而是在於沒有在實踐中更加發揮恩格斯的這種理論，仍舊掙扎在它的兩端。

忽視「詳細情節的眞實性」的描寫，表現在各色各樣不同的藝術體系中間。戰前的俄國的象徵主義就是其中的一種，它完全追求形式的洗練，以「象徵代替形象」。吉爾波丁舉出布洛克的詩，說它裏面只有生活的殘渣，完全喪失了形象的具體性，瑣碎的象徵蒙蔽了作品的思想內容。藝術家不從「詳細情節的眞實性」的描寫，就有可能跑到與現實主義相反的立場上去。

恩格斯在給拉薩爾的信中，把「席勒化」與「莎士比亞化」對立起來，他說不應把作品中的英雄當作說教的「思想的號筒」，不應該「爲了思想的契機，忘記寫實的契機」。

一切健康的藝術品都具有形象的明確性，都可以使讀者得到具體的印象。「詳細情節的眞實性」的描寫供給了作家把一般事物具化到特殊的個別的事物上去的方法，顯示出從未有過的典型性的完滿的創造。

但是如果把「詳細情節的眞實性」的描寫當作人生的「模倣」或「照像」，那麼就無疑的會變成

現實的俘虜。許多觀念論的美學家都把藝術當作人生的『模倣』，還不但把藝術作為現實的尾巴，並且還使得藝術被壓在現實下面，使它永無翻身的一天。目前上海有些進步的小說家，劇作家竟同樣抱着這種見解，他們大多變成了『素材主義』，把自己埋在平常瑣碎的浮面的現實中間，不敢站在現實的上面，把『那喜歡躲在平常事實背後的現實』拉出來，於是造成『繁瑣主義』的傾向。（註一）

高爾基要求新現實主義的作家『面向將來，在將來的光裏反映現在。』

他說：

『藝術的基本要點』是『升騰於現實之上，從勞動階級，新人類的創造者的光輝的目的所在的高處，看現在的事物。』

這正如魯迅先生說的：

『將來是現在的將來，於現在有意義，才於將來會有意義。』

不幸，現在許多作家，反被壓在現實的下面，這幾乎造成與十九世紀末的現實主義的作家一樣可悲的境地。

在西班牙內戰中陣亡的英國文學批評家福克斯在小說與民衆一書中，曾經論到當時的情形：

『人類的個性。已經和「英雄」一道從現代小說中消滅。殺盡英雄的過程，在十九世紀的小說發展中是難免的。……他們也許以此自詡罷，因為詹姆斯．喬埃斯是那樣的下決心要刻劃一個平凡的人，他甚至於採取那在都柏林所能找到最平凡最「下賤」的人作模特兒，他又是如此專心的要描寫他在

「平凡」環境中的一切行動。他甚至敘述他的主人翁如何登坑。」

福克斯雖然太强調了英雄的傳奇，不免使人誤會『平凡下賤』的人物的描寫都有『繁瑣主義』。但是他所舉出詹姆斯．喬埃斯的這種庸俗瑣碎的作品確實是可笑的。

一些庸俗的現實主義者，往往以爲最平凡最普遍的描寫就已達到了藝術最高的境界。其實，正相反，這正走到了與現實主義相反的方向。

在恩格斯給哈克列斯的信中，我們看到他責備她把瑣碎的描寫代替了『典型環境中的典型性格』的創造。城市姑娘（哈克列斯的作品）這篇作品也許的確描寫出了最平凡最普遍的現象，因爲當時的倫敦工人們確實是消極的，但是哈克列斯沒有升騰在現實之上來看它的發展狀態。

被新現實主義的作家所復活了的『英雄』，不再是巴爾扎克、斯丹達爾……等人作品中個人主義的理想人物了。而應該是集體主義的理想人物了。同時他不再是空想的，而是現實的。

新現實主義的作家是在『詳細情節的眞實性』的描寫上來創造英雄的典型，因爲只有這樣才能給讀者們藝術的具體感覺。

蕭洛霍夫的靜靜的頓河中間，關於哥薩克男女性生活的描寫，表面看來似浮面的現象，但並不是瑣碎庸俗的描寫，並且由此他創造了幅逼眞的風俗畫。法捷耶夫在毀滅中富曼洛夫在夏伯陽中創造了人類的新英雄，但他却在『詳細情節的眞實性』的描寫上把他們顯示出。

恩格斯關於現實主義的話，在過去，不過是一句尚未實現的『預言』，但在今日的新現實主義的

作家中間，可以找到無數追求它實行它的人。

新現實主義雖然是從現實出發，可是同時它又用自己的理想征服了它。這是以前在任何現實主義的作家中間，不能看到的奇蹟。

（一九四〇、一、二三）

（註一）再讀現實主義一文中說：「蘇聯的名導演愛森斯坦曾有將資本論電影化的企圖，日本的一位銀行職員坂本勝出版過一本戲曲資本論，都未成功。我想如果有人再做嘗試，除掉「現實主義」的手法以外，「象徵主義」以及近代文藝的諸流派的表現方法也是非借鏡不可的。」

（註二）疾肯先生在讀劇隨感一文中說得很對：「表現上海的口號提出來了。……發展到極致，更造成了「繁瑣主義」的傾向。這在戲劇方面，表現得最顯明。黃色車夫伸手要錢啦，分頭不用，用分頭票啦，鐵絲網啦，娘姨買小菜啦等等。上海氣味誠然十足，但我不承認這是作家對現實的透視。相反，這只是小市民對現實的追隨。

魯迅與尼采

魯迅與尼采的關係和存在於他們之間的各種問題，已經成爲研究魯迅思想體系的發展的重要問題。目前這問題正在幾種不同的意見上被解決着。

有人把尼采主義和魯迅的初期思想放到平行的地位，他們認爲初期的魯迅以尼采的思想爲血肉。

但是另一部份的人却提出了與這不同的意見，他們以爲，魯迅只受到尼采的一部份影響，這是因爲在『五四』啓蒙運動時期，中國的工農大衆還沒有成爲社會政治舞台的主角，當時還沒有正確的集團主義和科學的社會主義輸入到東方來，使魯迅不得不拿尼采學說作爲鬥爭的工具。其實魯迅的初期思想和尼采主義在本質上是不同的，因此不能把他們放在平行的地位。

唐弢先生是代表這兩種見解的前一種意見，他在魯迅風創刊號上，關於魯迅的雜文里這樣寫道：

『我想：魯迅是由嵇康的憤世，尼采的超人，配合着進化論，進而至於階級的革命論的。』

同時，巴人先生顯然更充分的發揮了這種見解。他在魯迅與高爾基一文中引用了魯迅在文化偏至論的一段話後，更進一步的說：

「這些表白，無疑與尼采思想有血緣的。」

文說：

「初期的魯迅是以尼采思想爲血肉。」

上面這些意見都是把初期的魯迅和尼采放在平行的地位，同時更認爲尼采對於魯迅的思想起了絕大的作用。

至於前面的第二種意見，只有秋白先生和最近發表在公論上的「魯．座」紀錄里有一部份的說明。但是要分辨魯迅與尼采之間關係的具體情形，簡略的解釋是不够的。一個作家的構成思想是以他本階級的意識形態作基礎，而整個思想體系里，世界觀起了決定的作用。魯迅在他的世界觀里是不是吸取了尼采主義？和他們之間的關係到底是怎樣的？這是這篇文章所要討論的中心。

在研究一般思想問題之前，我們首先應該分析魯迅與尼采的階級意識。

初期的魯迅是一個激進的民主主義者，他正代表當時向上發展的市民階層的意識形態。許多人認

爲魯迅這種啓蒙運動思想是他走到文藝的路上來的時候才形成的，其實魯迅在從事文藝活動之前就已經具備了這種意志，他說他去日本學醫乃是因爲：

「我確知道了新的醫學對於日本維新有很大的助力。」

在吶喊的序言裏，魯迅曾經記述當時的志向：

「我的夢很美滿，預備卒業回來，救治像我父親似的被誤的病人的疾苦，戰爭時候便去當軍醫，一面又促進了國人對於維新的信仰。」

魯迅在當時把醫學當做維新的一種方法，這正反映出市民階層對於科學的憧憬和啓蒙的要求。

魯迅學醫的時代，在中國啓蒙運動史上正遺留下了兩頁輝煌的史蹟，這就是新政派的洋務運動和戊戌維新運動，這兩次啓蒙運動雖然不幸都流產了，然而却給後世留下了光輝的教訓，這對於魯迅初期思想的構成起着絕大的影響。

洋務運動失敗的社會根源，主要是因爲當時中國的農村經濟雖然已經動搖，但是鄉村公社還沒有破壞，資本主義的成份極少，機器工業沒有發展的基礎，因此資本主義的新思想沒有建立的依據。新政派的變法完全是受到帝國主義漸漸侵入的刺激，因此這次啓蒙運動的動因不是內在的而是外來的，這種被動的變法是異常的先天不足的。

從李鴻章的乙亥奏摺中可以明顯的看到當時啓蒙運動的要求，他說：

「外患之乘變幻如此，而猶欲以成法制之，譬如醫者療病，不問何病，概投之以古方，

誠未見有效也。……易曰：窮則變，變則通；蓋不變不通，則戰守皆不足恃，而和亦不可久也。」

這很清楚的把「變法非好變也，時勢使之也」的「變」的概念講出來了。基於這種不澈底的改良主義的思想，自然不敢挺身出來反抗幾千年的宗法制度。當時要求變法的健將如：李鴻章，張之洞等在哲學的根底上都是二元論。他們所瞭解的變法只是槍砲實業，富國強兵。但是怎樣才能富國強兵呢？他們一致認為只有變「器」，而不能變「道」。王韜在變法書中解釋不變的「道」說：

「夫孔子之道，人道也。人類不盡，其道不變。三綱五倫，人生之初已具，能盡乎人之分所當為，乃可無憾。聖賢之學，胥自此基。」

他們不但認為「道」不可變，同時更要人以「道」為骨幹來學習外來的「器」。張之洞指出強學會的目的是「上以廣先聖孔子之教，下以成國家有用之才。」同時李鴻章在攜帶幼童出洋並應辦事宜疏中，說得更為露骨：

「挑選幼童，不分滿漢子弟……將來出洋後，肄業西學，仍兼講中學。課以孝經、小學、五經及國朝律例等書。隨資高下，循序漸進。每遇房虛昴星等日，正副委員傳集各童，宣講聖諭廣訓，以示尊君親上之義。」

在變法上把「道」和「器」對立起來，這正是十足的二元論。「道」不變，『器』自然也不會變，『屮 幻想也跟着打消了。洋務運動之必然走向失敗的路上去，祇要看這運動的二元論的改

良主義的本質就可以知道的。魯迅在那里說：『其實中國自所謂維新以來，何嘗真有科學。』這就是指出想不變『道』而變『器』是不可能的。

緊接着洋務運動的維新運動，它的方法在本質上也是『中體西用』的二元論，另方面它同樣缺少了廣大的羣衆基礎，所以仍是『由上而下』的啓蒙運動。代表這一運動的主要人物就是康有爲和梁啓超。康梁雖然對於舊學增加了懷疑的態度，但他們並不想推翻舊道德，只想用合理的解釋來加强孔教的信仰。我們看下面這段話就會明白康梁對於舊學的態度了：

『方今之病，在默守舊法而不知變。……大學言日新又新，孟子稱新之國。論語爲子毋改父道，不過三年；然則三年之後必改可知。』

康有爲的這段話想要從舊學中去找『變法』的根據，我們可以看出他毫沒有否定舊學的企圖。在他著的新學僞經考和孔子改制考這兩部書里，雖然是充滿了疑古精神，但只是企圖給舊學以合理的解釋，康梁畢竟是二元論者。洋務運動和維新運動並不是否定封建主義的啓蒙運動，他們根本不會想到政治的改革，而『變法』也不過是想採取西方的科學來醫治中國將要滅亡的專制主義而已。

二元論者對於舊學的妥協的態度，始終不能完成中國思想解放的任務。這給了魯迅一個很大的刺激，同時也愈發堅定了他反封建的基本思想。魯迅在一開始就抱着掃蕩禮教的姿態出現，是和這有密切關係的的。

魯迅嘲笑『中學爲體西學爲用』的維新運動，他認爲『康有爲借重皇帝的虛名』是中國一貫的中

庸態度，這和「不薄今人愛古人」的思想同樣是可笑的。

繼維新運動後的辛亥革命依舊沒有解決反封建的任務。從魯迅的阿Q正傳里可以反映出當時的情形：

「據傳來的消息，知道革命黨雖然進了城，倒還沒有什麼大異樣。知縣大老爺還是原官，不過改稱了什麼，而且舉人老爺也作了什麼官，帶兵的也還是先前的老把總。」

這是辛亥革命同封建勢力勾結的一般情形。革命的不澈底，使得魯迅又經歷了一次血的教訓。魯迅反封建的思想是從無數次這種慘痛的經驗中生長起來的。魯迅在熱風里曾經批判與封建制度妥協的維新運動，他說得非常正確：

「維新以後，中國富強了，用這學來的新，打出外來的新，關上門，再來守舊。

「可是維新單是皮毛，關門也不過一夢。……要新本領舊思想的新人物，駝了舊本領舊思想的舊人物，請他發揮多年經驗的老本領。一言以蔽之：前幾年謂之「中學為體西學為用」，這幾年謂之「因時制宜，折衷至當」。」

魯迅指出這些改良主義者的目的，還是在守舊，搬來新的不過是要「打出外來的新」而已，但結果「維新」和「關門」不過只是一「夢」。魯迅從這些教訓里認出了：「中國的舊道德與新道德恰恰相反」，因此他大聲疾呼道：「舊偶像愈摧破，人類便愈進步」。當魯迅一出現在我們面前的時候，他並不是與封建主義妥協的二元論者，同時他更知道了，單單改良皮毛不過只是白白犧牲而已。儘是

這一點就在魯迅和他的先輩之間劃出了一道鴻溝。

魯迅的『變』的概念，在當時具備着十分進步的見解，他首先指出變決不是和平的轉化，而是『光明和黑暗作徹底的戰鬥』，這種矛盾鬥爭的發展結果就是進化：

『進化的途中總須新陳代謝，所以新的就應該歡天喜地的向前走去，這便是壯，舊的也應該歡天喜地的走去，這便是死；各各如此走去便是進化的路。』

在進化的路上有盛有衰，有生有死，這種新和舊的關係就是新陳代謝。新的應該不斷的生長起來，舊的應該不斷的死亡下去。他認爲：『個體既然免不了死亡，進化又毫無止境』。他把進化當做無始無終的向上運動的過程。但是『復古』家們偏偏要拉住應該死去的舊道德來阻撓新生力量的滋長，魯迅對這感到很大的憎惡，他問道：『但我們也就都像古人一樣，永久滿足於「古已有之」的時代麼？都像復古家一樣，不滿於現在就神往於三百年前的太平盛世嗎？』他從事實指出時代不會倒轉，同時更用歷史的眼光來證明國粹不能救中國的原因。

魯迅所關懷的是『現在』，他說：

『明明是現代的人，吸着現代的空氣，却偏要勒派朽腐的名教，僵死的語言，侮蔑盡現在，這都是「現在的屠殺者」。殺了『現在』也便殺了「將來」。』

這是多麼現實主義的精神呵！魯迅不但用『現在』否定『過去』，同時他更在『現在』中找出將來的關係。這是他一貫的唯物觀點。固然，在當時魯迅還沒有自覺的走到辯證唯物論上來，然而他

在實踐當中找出了這個眞理。關於這點，巴人先生的分析十分正確：

『他們（指魯迅與高爾基——典註）之成爲馬克斯主義者，與其說是由於理論的學習成功的，毋寧說是由於現實的實踐，把握了歷史的發展法則而成爲馬克斯主義者。』

魯迅成爲階級的革命論者，完全是被決定這種現實主義的精神。由於這種精神，才使得他在戰友的轉變和投降中屹立不動。

在『五四』運動中魯迅也顯得與陳獨秀、胡適之等二元論者不同。胡適之所信奉的是『實驗主義』，他的中心思想和杜威的『哲學基本概念』一樣，即：『知識思想是人生應付環境的工具』。他們相信，對人適用的才是眞理，不適用的就不是眞理了，同時一切眞理都是假設。但我們看來並不是有個階級適用的都是眞理，反動階級的認識的主觀性和眞理的客觀性是矛盾的。因此說凡適用的即眞理，這就是把認識上的階級作用取消了。魯迅在一九一九年就已經譏笑這種實驗主義，他說：

『……這與講『實用主義』的人，因爲市上有假洋錢，便要在學校里遍教學生看假洋錢的法子之類，同一錯誤。』

魯迅在同一段話里特別指出『實用主義』最容易走到『順應環境』的路上去。『五四』後，胡適之不是連『一點一滴的改造』這樣脆弱的企圖都放棄了麼？

魯迅經過了『五四』啓蒙運動的失敗後，並沒有灰心，他還找尋他的道路。他說：『我不知那一條好，至今也還在尋求』。固然，魯迅代表當時向上發展的市民階層的意識形態，但另方面，也是由

於他的進步的現實主義的精神，才可能使他後來成爲一個階級革命論者。這也就是魯迅與當時其他啓蒙運動者在本質上不同的地方。

基於這點我們可以看出魯迅精神與尼采主義是代表兩種不同的階級的意識形態的。

尼采出現的年代是：一八四四年（生）——一九〇〇年（死），當時德國資本主義正有着飛躍的發展。但是尼采不能代表向上的階級，相反的，尼采正是反動的貴族階級的代言人。

四十年代的德意志，工業資產階級正隨着大企業的發達逐漸形成起來。當時的大工業約有七萬八千所，在其中工作的勞働者，有五十萬人以上。但是資產階級的發展隨處都受到封建勢力的阻難，成爲產業急速發展的最大障礙的就是德意志的不統一，在革命前德意志分割成三十六個小國，而每個國家的法度又不同，這妨害了資本家對於勞働力的要求，因此統一德意志的政治和經濟的結構，成爲德國資本主義發展的主要條件。

德意志的統一可能沿着兩條不同的路：一條是大德意志共和國的路，另一條就是普魯士君主制的路。但是由於德國資產階級的『膽怯而私通』和工業發達還不够强大的原故，便得第二條路終於得到了最後的勝利。因此貴族的特權以及中世紀和其他許多反動勢力都仍舊保存在德國的社會裏面。當時馬克斯在新萊茵報上對於一八四八年德國的革命曾經給過光輝的分析，他特別指出『「聾啞盲瞽昏庸老朽的」德意志資產階級的革命的毫無能力』，造成德國資產階級的反動的原因，是由於無產階級的迅速的發展，所以他們情願放棄了『自由』而選中了『冠冕』制度。普法戰爭後，德意志內部已經統

一，產業發達的速度也因之驟增，但是伴着資產階級的昂奮，無產階級也抬起頭來了。

馬．恩在一篇著名的文獻里寫道：

『德國……具備着比十七世紀的英國，和十八世紀的法國更發展得多的無產階級去完成這個革命。因此德國資產階級革命只能是無產階級革命的序幕。』

德國的資產階級在這種情況下去和封建地主結成統一戰線來壓迫逐漸强大的無產階級，是一點也不足怪的。

尼采正出現在德意志資本主義的發展時期，這種普魯士型資本主義的發展結果產生了尼采哲學的社會根據。勃倫蒂涅爾認爲尼采並不代表小資產階級，同時也不能代表金融資本家或虛無主義者。他說尼采是代表『對抗增大着的普羅列塔利亞運動的地主階級及德國布爾喬亞中最反動的部份的意識形態。』最近Ｌ．凱迪在他的論文：尼采哲學與法西斯主義里也贊成這種意見。凱迪把貴族主義當作尼采思想內容的特徵。

祇有反無產階級革命運動的尼采哲學，才會被今日的法西斯主義者所利用。目前，法西斯主義已經不能製造新的獨立的意識形態了。它只是各種反動學說的綜合。雖然，法西斯主義已經沒有一貫的理論系統，而變成哲學上的折衷論，但是它却不會放過利用各種哲學中反動部份的機會。

『在這點上』，一位法西斯的信徒這樣寫道：『首先應該記憶的是尼采，斯本格拉（Spengler）在其演說里說過那索里尼是尼采哲學的實現者。』

我們在墨索里尼答覆一個通訊員的信里可以看到他自己也這樣承認：

「在你給我的信上面，你說我的演說及雖調，有着尼采的口味。你說我研究過尼采，是的確的。十五年前，——我偶然得到他的著作。那是我從頭至尾讀破了的東西，我從那里面受到很大的感動。他的著作醫治了我的社會主義。」

墨索里尼在一個青年面前這樣推薦尼采，同時更承認尼采對他有很大的影響，甚至於說尼采醫治了他的「社會主義」，這是很令人玩味的。

不用說，尼采在自己的祖國受到了更熱烈的捧場。「納粹」宣言道：

「生命是強有力的，就應該進向尼采的道路。」

而且他們還從尼采哲學和納粹主義的世界觀之間找到了共通點。在法西斯指導雜誌納粹社會主義日報第一號上，就出現了這樣話：

「納粹主義的政治運動和尼采哲學的共通點，存在於兩者的世界觀的根底，尼采在自由主義時代，倡說確固不動的英雄的新道德，這正是我們的東西。」

尼采的確超過他的時代。自由主義時期的尼采學說，在當時並沒有得到廣汎的注意，他沒想到自己的理想終於在現在的法西斯主義的國度里實現了。

爲什麼在自由主義時代的統治階級不歡迎尼采呢？普列漢諾夫曾經解釋過這問題，他以爲：當時「非道德的實踐，還決不需要非道德的理論。——所以現代布爾喬亞，一面對尼采並不同感，一面卻

經常的歡悅的迎接着他的道德的否定律。」

然而，「非道德的實踐」拒絕『非道德的理論』只有在資本主義社會還沒有走到滅亡時期才可能，那時候統治階級還能向勞働大衆搬弄一些虛僞的道德觀念。可是目前資本主義已經發展到垂死的時期了，統治階級已失去了控制的能力，它需要一切最反動的意識形態來挽救自己的毀滅。在今日法西斯主義挑選了尼采學說還是偶然的嗎？

尼采的貴族主義的思想在當時不能代表向上發展的階級，相反的，在尼采哲學的根底里充滿了許多反動的因素，這是尼采主義與魯迅的初期思想在本質上不同的主要根據。

我們分出還許多篇幅來分析魯迅與尼采的意識形態，因爲這是研究他們思想內容的基本關鍵。從上面看來，尼采所代表的階級的意識形態是頹落的，阻礙歷史前進的。而初期的魯迅雖然是代表市民階層的啓蒙思想，但當時市民階層還是向上發展的階級，同時我們更不可忽略了魯迅的現實主義的特性。

關於魯迅與尼采的階級性和意識形態問題，只不過是幫助我們理解他們的個人的社會地位，以及他們所不能越過的觀念形態的限界而已。我們應該更進一步把魯迅與尼采的世界觀和他們的特殊的、複雜的發展過程，當作全面的問題來加以研究。

尼采世界觀的根底里，是以『人種論』作基礎。他宣言道：

『正義是這樣說：人類不是平等。』

人類不平等是解決尼采哲學一切問題的根據，他在估價所有社會問題的時候，都是從這個基本命題出發的。造成人類不平等的原因是由於遺傳性的關係。尼采說：『你走什麽道呢？請先走你先祖之道』。但是從什麽地方去分辨人種的高貴與低賤呢？這里，尼采充分的暴露了自己的反動思想，他公然的說：

『善惡對照的根原，如所說那樣，是和高貴距離的感情，是對於低級種族、低級東西的高尚支配的長時期的優越感。』

尼采認爲人類全部鬥爭的歷史，並不是階級鬥爭，而是種族鬥爭，他歌頌主人對於奴隸的壓迫：『有產者對待其低級人們的權力，亦像我們對待蚊虫一樣，擊斃它並無任何良心的悲惘』。同時高級文化的產生，也是由於高尚意志和權力者打擊了柔弱人種文化的結果。『所有高級文化。』尼采說道：『是具有原始天性的人們，及具有未損壞的意志力和權力頑强的野蠻人，襲擊柔弱的和平的人種』的結果。而且尼采還把這種學說應用到國家的形成上去，他說：『所謂國家是由契約開始的，這是夢想，眞的現實，並不是那樣的。』尼采補充道：『由優勢人種征服弱小人種是國家的起始。』尼采認爲高貴的人種是阿利安人，頭髮是金色的，而黑髮的人都是卑劣的平民。尼采在善惡的彼岸里說：

『貴族主義應該確信：社會不是爲着社會而存在；社會不外是志於自己的高貴的使命，

主要的是志於高貴的存在的被選人們高高聳立着的基礎和站地。被選的人們，好似高高伸展在青空的加巴島的蔦蔓，蔦成為繁茂的輪幽，捲曲着自己的莖，經槲樹之幹而上升，達到那頂上而聳立着。蔦雖然依賴槲樹，但那絕頂的渺茫和廣大，可以誇耀自己的幸福。」

尼采將蔦蔓和槲樹，比作貴族和勞働者的關係，貴族雖然依靠着勞働們才能生存，但他們必須超過凡俗的平民而誇耀自己的幸福。這種粗率而無恥的表白，難道還不能證明尼采貴族主義的思想嗎？奴隸制度對於尼采是必要的，沒有奴隸們作基礎，那麼高貴的選民怎能站在上面誇耀自己的光榮呢？

尼采坦白的說：

「奴隸制度，是文化本質上的必然條件，這眞理毫無疑問的餘地。」

奴隸只配作奴隸，他們不過是為了奉養高貴的選民而活着。假設「奴隸從希望說，要在他們之中養成主人的思念，」尼采這樣叫道，『是愚蠢的。』寬恕和憐憫都是不被允許的行為。產生奴隸制度是人種鬥爭的結果，這是高貴人種繁榮的基礎。尼采說：「富必招致人種的貴族主義，那使娶取美麗的婦人，雇用優良的教師，成為可能，於人們提供體育的時間，特別把心神由疲倦的肉體勞働中解放出來。」

尼采對於主張平等的人加以最惡毒的輕蔑，他說道：

「我憎惡盧梭的道德，這麼武斷，擾亂淺薄多數人的心，討厭所謂革命的眞理。……平等的學說……像這樣有害的學說有麼？一邊說正義，一邊想要把正義滅亡。「在平等的東西

上則平等，不平等的東西上則不平等』——眞理這樣說，所以低級的人不能和高級的人相比較。』

高貴的選民怎能和低級人平等呢！奴隸始終只配和奴隸講平等的。尼采哲學中充滿了反民主的毒素，他反對人類享受共同的幸福，只有『最高族類——我將它名爲極少數者——當作最完全的人們，同樣享受極少數的特權，是在這地上的幸福的優美的代表者。』大多數的勞働者是不能享受這種特權的，因爲他們的本能已經墮落了，他們只配編入『支那人』的身份。照尼采看來，『當作支那人型的，素質而自足的人類種族，雖未完成編入身份的希望，但這是理性，也是必然的。』低級人類的受苦遭難，尼采認爲是自然法則，沒有什麽不合理的地方。

尼采把人種當作不變的東西，他再三的解釋道：

『我們對於祖先要是稍微知道，那對於子孫是可以類推。』

子孫永遠走着『先祖之道』，先祖是奴隸，子孫也是奴隸，永遠沒有翻身的機會。誰要想改變一下命運的支配，尼采將給他以最强烈的憎恨。從這裏我們可以看出魯迅與尼采的基本差異點了。

許壽裳在魯迅生活的講演裏，曾經記述道：

『他（魯迅——典註）在課餘愛讀哲學文學的書，以及常常和我談國民性問題。』

又說：

『總之，他在游學時期，用心研究人性和國民性問題。』

假設我們從這現象的表面去看，就很容易認為魯迅也是一個人種論者，或者把魯迅與尼采拉到同樣地位。這裏我們應該回憶一下恩格斯對於易卜生的分析，恩格斯在這問題上批評了愛倫斯德的機械方法，而提供了自己的特殊意見。（他指出在易卜生作品中反映着一些「發動的力量」，這是因為挪威的中、小資產階級還沒有完全變成布爾喬亞的附庸，還有一些「獨立」的經濟活動；易卜生的作品裏反映的是「中等資產階級的小小世界」，他所反對的「多數」正是以這些人為對象，如果把它來代替眞正的勞働大衆的「多數」，這是對於挪威的經濟活動，階級對比缺乏具體的認識的結果。）

魯迅研究人性問題的目的和尼采的人種論有着本質上的不同。魯迅研究國民性正是他要求中國人在世界上爭得平等的地位，不要『被擠出世界去』，而尼采卻是要拿人種論來作為奴役勞働階級的工具。所以魯迅與尼采對於人種問題的理解，根本是衝突的。尼采認為人種不變，奴隸永遠沒有改變命運支配的時候。但是魯迅問道：

『果眞國民性是難以改變的麼？』

魯迅在一九一九年，無形中就給了尼采的『子孫走先祖之道』一個嚴重的痛擊：

『只要思想未遭錮蔽的人，誰也喜歡子女比自己強，更康健，更聰明高尙，——更幸福，就是超越了自己，超越了過去，超越必須改變，所以子孫對於祖先的事應該改變，「三年無改於父之道，可謂孝矣」，當然是曲說，是退嬰的病根。假設古代的單細胞動物，也遵着這教訓，那便永遠不敢分裂繁複，世界上再也不會有人類了。』

這難道還沒有把「走先祖之道」的尼采哲學，打得個落花流水麼？魯迅是代表向上的階級，他敢正視現實的，他不怕用「動」的邏輯去估價人種問題，然而尼采只能站在反動階級的立場，他永遠將人種問題放在「靜」的邏輯的範圍裏面去解釋。對於人種問題的發展和固定的評價成為魯迅與尼采之間的不能調和的界限。

從上面這段話里，我們可看出魯迅對於「進化」的概念，是站在達爾文主義的立場。他說現在的人應該超越過去的人，超越就是改變。魯迅借着單細胞動物的分殖來證明超越是生物（包括人類）的一種本能。但是社會進化不能光用生物的本能來解釋的，它還包含了階級鬥爭的複雜關係。動物界的適應環境主要表現在生理器官的變化，但人類的生存競爭却表現在生產力的關係上面。人類同動物雖都是為生存而鬥爭，但有本能的和意識的差別，馬克斯說：「人類歷史之所以異於自然歷史者，即前者為我們所造，後者非我們所造。」這就是生存競爭表現在人類歷史上和自然歷史上的不同。

秋白先生曾經說魯迅是由進化論發展到階級革命論的，（但是據說最近已有人反對這種意見，他們說，魯迅一開始就是唯物論而不是進化論。）魯迅自己在三閒集的序言里也說過同樣的話：「我一向是相信進化論的，才以為將來勝於過去，青年必勝於老人。」又說：「我有一件事要感謝創造社的，是他們擠我看了幾種科學的文藝論，明白了先前文藝史家們說了一大堆還是纏不清的疑問。……以救正我的只信進化論的偏頗。」這很明顯，魯迅自己承認初期的思想是進化論。

但是我們從什麼地方來更進一步的證明魯迅自己的這個肯定呢？且看他在墳里說：

「我現在心以爲然的道理，極其簡單。便是依據生物的現象，一、要保存生命；二、要延續生命；三、要發展這生命（就是進化。）生物都這樣作，父親也就是這樣作。」

魯迅把「保存生命」，「延續生命」，「發展生命」當作人類的生存鬥爭的本能，這是進化論的看法。在人類分化成階級對立的社會里，不像生物界的適應環境，它主要的是階級鬥爭，因此並不是所有的青年都勝過老人，在同一青年的集團里也發生着進步和墮落的搏鬥。

我們可以看到，魯迅和達爾文在許多地方都很相同的。他們全是從精密的研究事實出發，達爾文在畢格爾號的航行上，化去了五年採集標本的功夫，他與暈船掙扎，仔細考察所得到的材料，結果他從那里面找到了眞理。另一方面，魯迅也說：「凡有所說所寫，只是就平日見聞的事理里面，取了一點心以爲然的道理。」他所創造的偉大的藝術形象阿Q正傳就是他仔細研究現實的成果。同時，他們都不是機械的自然主義者，他們都是將所有的現象聯系起來觀察的。海博爾在他的達爾文傳里說：「他（達爾文——卜典註）用大批的證據去證明這種學說的正確，並研究這一類的單個的現象，將它們結合起來，比起他的一切先驅要深刻得多，堅固得多。」同樣，魯迅在中國文藝理論還十分貧乏的時候，對於典型的創造也說過這樣的話：「人物的模特兒也一樣，沒有專用過一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個雜湊起來的脚色。」把現象聯系起來觀察，推出事物的本質，這是魯迅與達爾文的優秀的作風。

魯迅對於人類的愛，大家是全知道的。但是達爾文也同樣對人類懷着莫大的熱愛，他寫在自己的

日記上道：『我幾乎不相信在蒙昧人和文明人之間有着怎樣大的區別。』他對於奴隸制度充滿了憤慨，他因爲同情黑種人的命運，曾經和畢格爾號的船長發生衝突，幾乎使他捨棄了他的旅行。他寫給姊姊的信說：『英國如爲完全剷除奴隸狀況的第一個歐洲民族，那它將有何等的榮耀啊！在我離開英格蘭之前，有人對我說，如住在蓄養奴隸的國家中，我的意見將完全改變。我知道自己唯一改變之點是對於黑人品性的估價，已經曉得應當高得多。看見一個黑人而不加以友誼的態度對付他，是不可能的。』他更憎惡白種人對於土人的掠奪，他說：『這種白人似乎以爲此地是要遺留給他們的子孫的。』總之，從上面這些點看來，初期的魯迅成爲一個達爾文主義者不是偶然的。但魯迅沒有像有些人故意歪曲進化論，機械的把它引用到社會問題上來。

達爾文主義和馬克斯主義不是對立的，『這兩個學說只是整個科學唯物論的兩部份，彼此間有着邏輯的聯系及內部的相互照應。』（哥列夫）達爾文所研究過的是以生物進化爲對象，馬克斯所研究的是以人類進化爲對象。達爾文從生物界各種現象的總合中得出結論：物種是變化的，這給當時的觀念論者一個很大的打擊。物種變化的原因是爲了生存競爭，是生物界適應環境自然淘汰的結果。馬克斯曾經從生物器官的改造上，講到人類工藝學與自然工藝學的關係：

『達爾文曾致其興味於研究自然工藝學的歷史，就是說，致力於研究動植物的器官的構造，此種器官在動植物的生活上有生產工具的作用。』

馬克斯與達爾文在研究人類工藝學和自然工藝學的時候，得到同樣的結論，在方法論上他們也是

相同的。恩格斯在馬克斯的墓誌銘上，講到他老友對於人類的偉大貢獻時說：『與達爾文發現了有機的自然界的發展定律一樣，而馬克斯乃發現了人類歷史的發展法則。』

這里，我們可以知道達爾文主義與馬克斯主義在實際上是研究工藝學的兩方面。達爾文發現了自然工藝學的發展法則，而馬克斯發現了人類工藝學的發展的眞理。

達爾文主義與馬克斯主義既然不是對立的，同時又是科學的唯物論的兩面，因此秋白先生說魯迅的初期思想是進化論，這顯然並不是意味着與唯物論對立的。

但是魯迅的進化論與尼采的人種論有着本質上的差異。魯迅認爲人種因了適應生存競爭必定會發展和進化，可是尼采却永遠把人種學說停留在固定的狀態上，認爲環境對於人種是絕對沒有影響的。因此在對於文化問題的觀點上，魯迅與尼采也顯出了差異，魯迅並不把人類文化的進步看作是人類生理發展的繼續，但尼采却堅決的認爲文化是由於高貴選民征服了弱小者才會產生的。巴人先生曾經引用魯迅在摩羅詩力說中介紹尼采關於文化問題的話，來證明兩人相同的地方，其實尼采的『不惡野人』的觀點還是建築在他那一貫人類不平等論上，他認爲『回復到野蠻制度，有時亦是必要的。』魯迅却沒有像尼采這樣粗暴的侮辱歷史發展的眞理，他從來沒有企圖把歷史拉回到野蠻時代。魯迅對這問題的觀點是站在人類平等學說的基礎上，他與達爾文的『人類文化的發展，並不是人類生理發展的繼續』的結論是一樣的，他愛好野蠻人，認爲從野蠻人中也能產生出力量來，我們拿這和宣揚文明的理論比較一下，會得出怎樣的區別來呢？

魯迅在『五四』運動剛一開始的時候，就這樣叫道：

『我們還要發際：要人類都受正當的幸福。』

這難道還不足以說明魯迅與尼采的不同嗎？而這不同正是解決他們對一切社會問題估價的基礎。尼采輕視理性，他不從現實出發，他把理性事業當作人類的幻想結果。他說：『繼起性，交代性……法則，自由，原因，目的，這些都是我們自身思索出來的。』人類從來不認識客觀存在的眞理。尼采對於現實是抱着極大的輕蔑的態度。

魯迅對於理性的態度是怎樣的呢？他教示青年道：

『更進一步希望於點火的青年的，是對於羣衆，在引起他們的公憤之餘，還須設法注入深沉的勇氣，當鼓舞他們的感情的時候，還須竭力啓發明白的理性。』

『五四』啓蒙運動的時候對於理性是不注意的，到了目前的新啓蒙運動時，理性已經被抬高到重要的地位。魯迅當時的這種思想的確超過了他的同輩，這是魯迅現實主義的特徵，其他一般二元論者對於羣衆是根本不放在眼內。魯迅說：『費駭一時的犧牲，不如深沉的韌性的戰鬥。』魯迅是個持久戰士，對於惡勢力始終取着韌性的戰鬥，別人動搖了，而他仍舊站在戰場的崗位上。

我們相信魯迅如果否定了眞理，那他決不會這樣堅定的同反動者搏鬥的。魯迅是個文藝家，他沒有直接的把他的眞理說出來，但我們却可以很清楚的知道他那時的抱負完全是爲了『解放人類！』這個光榮的事業。

請看尼采對於眞理的意見是什麼，他說：

「……無論到什麼時候也不能接近眞理，因爲沒有任何眞理。」

尼采哲學體系中，充滿了這種非合理的成份，他以爲認識不過是人類的工具，他叫人空想。在反動階級的意識形態里，是連眞理的影子也看不到的，這大概就是所謂——尼采常常用來估量低級人種的——「本能墮落」的結果吧。

幾乎誰都知道，尼采否定了過去數千年來的倫理觀念，他宣言道：「衝倒墮落者」吧。但是尼采的道德觀念和他的人類不平等論的出發點是一元的，並非絕對排斥的。有人說尼采的道德觀念是在他反動思想之外的東西，尼采在人種論上是反動的，可是在反偶像上是進步的。這種把尼采思想區分爲兩種對立的說法是二元論，其中包含了很嚴重的錯誤。其實尼采的人種論和他的倫理觀念都是從一貫的世界觀出發，它們並不是相互排斥的東西。爲了瞭解這種結論，我們先看尼采的道德觀念是怎樣的：

「這是「主人道德」和「奴隸道德」……在快樂的知道自己和從屬者的差別的支配階級和被征服階級及種種從屬民之間，產生了那道德的評價的不同。」

「奴隸道德」是什麼呢？照尼采說來「奴隸最愛着的東西，是使他們忍受世上的壓迫的性質。」尼采說蘇格拉底「是民衆出身，他的醜惡，誰也知道，」因此，「這樣他成了慈善的先生，這樣他說教了，慈善等於幸福。」尼采認爲同情奴隸是罪惡的行爲，奴隸們不需要什麼幸福，他們只應當忍受

世上的壓迫。同時，主人們只需『無理的強辯』，『不要屈服於感傷的柔弱，生活就是征服別人，侮辱別人；——生活是壓迫，是冷酷的關係，是無理實行自己本身的東西。』尼采嘲笑放棄權利的人，說他們是『怯弱者』。在奴隸們漸漸強大，已經自覺了自己的命運，要推翻主人統治地位的時候，主人們的鬥爭和壓迫怎能放鬆呢！

尼采反宗教，反偶像也是從人類不平等的基本命題出發的，他討厭基督教裏的平等觀念，尼采想要在舊偶像上，建立一個更強壯的支配力量。他早就宣稱過：『服從權力的意志』，『使不能指揮的，不能命令的人服從吧！』

尼采所反對的是主人的宗教，主人是不需要憐憫和同情的，但對於奴隸却不同了，他說：『或者，在基督教及佛教裏，再沒有比他們那種利用虔信以教誨低級的人們接近飄渺的最高秩序，因而使他們與現存秩序妥協的藝術，更值得敬重的。』我們看這和他的人類不平等論有什麼矛盾的地方呢？

一般人的意見常常把『個性解放』當作魯迅與尼采的共同點，巴人先生就是從這個命題出發的，他以爲魯迅與尼采思想的血緣關係，就在於兩人都是『以個性主義的思想爲根基的』。

魯迅與尼采雖都主張『個性主義』，但是却反映着兩種不同的社會關係。尼采對於『個性解放』問題仍是站在人類不平等的學說上，他把個性與集體對立起來，他的個性崇拜是排斥一切有組織的社會性的，這正如何根所說，尼采反對羣衆，是『利於貴族的個性的反動』的。因此，由這裏尼采產生了『超人』的學說。然而，魯迅在熱風裏就已經指出過：『尼采式的超人』是『有些渺茫』的。我們應

該特別注意在當時法西斯主義理論還沒有出現，因此使得尼采哲學的反動因素沒有完全暴露出來，同時東方的科學的社會主義理論還十分幼弱。

魯迅並沒有叫人走尼采的『超人』的路，而且他還用這來警戒青年，當時魯迅除了拿尼采哲學作為反偶像的工具外，是沒有旁的企圖了。我們可以看到，魯迅在他初期的全部著作里，除了反偶像的地方之外是沒有提到過尼采的，魯迅始終沒有承認他受了尼采的很大影響。

魯迅在當時不但不將個性同集體對立，並且還把自己的愛憎和羣衆的利害統一起來。我們看他在下面這段話與尼采的赤裸裸的利己主義精神有着怎樣的不同：

「我們追悼了過去的人，還要發願：要自己和別人，都純潔聰明勇猛向上。要除去虛偽的臉譜。要除去世界上害人害己的昏迷和強暴。

「我們追悼了過去的人，還要發願：要除去於人生毫無意義的苦痛，要除去製造並賞玩別人苦痛的昏迷和強暴。」

這種充滿熱情的喊叫，就是現在還令我們感動的。魯迅不但要解放『自己』，而且還要解放『別人』，他對於製造人類痛苦的強暴提出了憤怒的抗議，魯迅所要求的是『人類的共同幸福』。他的這種精神充分表現在婦女問題的見解上，他對於企圖把錯誤歸罪到婦女身上的道學先生，痛斥道：

「不節烈的女子如何害了國家，照現在的情形，「國將不國」自不消說：……但此等現象，只是不講新道德，新學問的緣故，……況且政界，軍界，學界，商界等等里面全是男

人，並無不節烈的女子夾雜在內。」

魯迅在自己的小說裏，也曾經幾次的表現出對於奴役婦女的禮教風習，感到很大的憎惡。他在當時是一個主張婦女解放的前驅，已毫無疑問了。但是尼采對於婦女的觀念正是魯迅所痛恨的——「你使婦人服從，不要忘記鞭笞」。尼采對於婦女爭取平等的地位加以很大的不滿，他認為這是兩性問題的「污點」，其實「婦人的最高任務是外觀和美貌」，「是產生健全的小孩」。除此之外，什麼都沒有了。在貴族主義的尼采看來，和女人怎能講平等呢？

尼采終於被拖出來了。反動階級公開的宣稱法西斯主義是「尼采思想的實現」。他們稱讚尼采的天才，說尼采是法西斯主義的「先驅者」。

但是，尼采所憎惡的平等社會却真正實現在六分之一的土地上，奴隸們用不能摧毀的力量粉碎了主人的統治。從這里看來，魯迅比較尼采，是幸福的，他已經親眼看到自己的理想是怎樣變成了鐵一般的事實。然而尼采却也並非十分不幸，因為他倒底還在他不肖子孫的垂死時代之前就已經瞑目了。

（一九三九年十月）

民族的健康與文學的態病

前些天的申報上有丁福保先生演講的『衛生長壽術』，裏面有這樣一段話：

『精神安定，足以養身，凡事須要知足，切勿自尋煩惱，待人接物，一以心平氣和爲主。宗教一項，雖有不同，如我國佛教慈悲，亦足以修身養性。』

據說強國有賴於強身，大家照這樣實行，不健康的民族也可以變成健康的民族了。丁先生還說：

『飯米須吃糙米，珍珠米滋養最豐富，能代替白米，更有益於人生。』

我從來沒有研究過吃珍珠米是否眞能長壽？只是知道中國人吃得起糙米的並不多。有個朋友告訴我，濱緬路的小工只有靑草吃。沒有飯吃的問題比吃白米生脚氣病的問題更嚴重罷。中國民族的病是不在每個國民的肉身上而在整個民族的社會上。就譬如說知足罷，你知足別人不知足，你退一步別人進兩步，一直弄到連知足都不能知足了怎麼辦呢？

只看淸兵屠揚州，許多漢人何嘗不願獻金寶，作奴隸，即使比牛馬還下賤的待遇也肯忍受，總算十分『心平氣和』，沒有『自尋煩惱』了，可是結果怎麼樣？淸兵還是不住的殺，並沒有因爲別人知足也就跟着知足了。即令人能從刀縫裏逃出來，知足的活下去，活到一百歲，一千歲，仍舊『輕健如四

十左右」，又有什麼用？頂多只能找到薩爾蒂可夫所寫的『非常聰明的鰷魚』作知己，滿足的發一聲感嘆：『感謝上帝，我還活着！』而已。要人注意健康原來很好，以爲一提倡衛生，國就得救，別的可以不聞不問那就不對，因爲民族的病症不是醫藥所能救治的。

有位精神病學者曾用醫學的眼光來研究阿Q正傳，他說阿Q的一舉一動都是神經病的表現，並說，中國有這種神經病的還很多，幾乎佔百分之八十以上。不健康的阿Q精神也許實在是一種廣義的神經病的表現罷。不過，要醫阿Q的病，先得剷除造成阿Q病症的環境，這是恐怕精神病學者也不能反對。如果光是醫學可以救治民族的病痛，魯迅先生也不會放棄學醫而從事文藝活動了。

但是有人舉出魯迅的話來證明文藝是無用的，不能醫治民族的病症，他們說，魯迅在文藝與政治的岐途裏，不也這樣承認：

『孫傳芳所以趕走，是革命家用砲轟掉的，決不是革命文藝家作了幾句「孫傳芳呀！我們要趕掉你呀！」的文章趕掉的。』

他們以爲這是魯迅的矛盾，從事文藝運動的人都說文藝無用，不是很可笑的麼？實際上，魯迅在這裏正說明了文藝的功用。文藝是社會心理的反映，文藝的功用也只能作到改造社會心理爲止。所以魯迅又說：『訴斥軍閥怎樣怎樣不合理，是革命文學家，打倒軍閥是革命家。』如果把文藝和生活的關係看作簡單的，直接的，那麼誠如恩格斯所譏笑：『比解一次方程式還容易』了。

這一點，有些人是明白的。可是他們對於文藝卻要加以無理的限制，以爲『今日的藝術當盡全部

精力於歌頌，」（丁三：現代生活與現代藝術。）不應寫『自己的病痛』，『甚至寫不相識者任何同胞的病痛』（勞用：不需要病態文學）。凡是暴露黑暗面的作品，他們一概抹殺，稱之爲病態文學。卽使要暴露，也只能暴露：『……侵略者……全能國家……强權……的殘酷。』（丁三：同上）

難道我們自己生活中的黑暗面就不能暴露麼？丁三先生不是口口聲聲說：『藝術是生活的表現』嗎？大概他以爲我們的生活裏面本來就沒有黑暗面這種成份，所以根本用不到暴露。最近不是有人正在用歷史來辯解我們民族的『英勇』和『進步』麼：『中國民族不失爲優秀的民族，在兩千多年前就有些證例可援。』（黎錦明：南廬雜感）還有人說：『我們民族本來是豪放的。剛强的。你看我們民族中主要的漢族罷：它崛起西北，轟轟烈烈的征服了四鄰各種族；五千年來不斷地吸收外族而使他們同化於自己，難道這不是至大至剛的民族嗎？』（朱維之：中國民族是消極的嗎）

中國民族自然有英勇和進步的成份，可是，同時也有卑劣和退步的成份。隱藏在抗戰陣營裏，不是有許多吃磨擦飯，發國難財，借刀殺人，偷天換日的傢伙麼？張伯苓先生要我們用望遠鏡來看中國的一切事。但是對於這種人，我們必須用顯微鏡把他們放大，我們的文藝也必須把他們表現出來。也許黎朱二先生不是有意反對暴露黑暗面的文學作品，可是他們把民族當作抽象的東西，忘了其中的不同的成份，卻無形中助長了某些自稱『抗建文學家』的陰謀。

狹隘的民族主義的思想統治了幾百年的歷史。我們活在孤島了，遠離了祖國，一切都成了夢幻般的美麗，沒有缺欠，沒有醜惡。人大概常常只記着眼前的黑暗，忘了遠處的黑暗。民族，國家對於我

們是多麼誘惑的字眼！勞用先生就利用這個縫隙，義正詞嚴的說：

「……病態文學，小之有害於個人健康，大之有害於民族的健康，平常本來不需要它，現在阻礙抗建，莫此為甚，誰還需要它！」（不需要病態文學）

其實正相反，這裏說的健康的民族，實際是不健康，這裏說的病態文學，實際也並不全是病態的。也許勞用先生不是存心欺騙，而是在講老實話，不過因為立場不同，觀點也就兩樣了。他所說的民族，並不能包括大多數的老百姓，只能代表他自己的一集團，他所說的「有利於抗建」或「有害於抗建」，也只是從他們一集團的利害出發，不是從大衆的利害出發。因為大衆的爭解放，不但不要作異族的奴隸，而且也不要作同族人的奴隸，不但要掙脫異族人的手鐐腳銬，而且也要掙脫同族人的手鐐腳銬，所以一面暴露異族的殘酷，一面暴露自己陣營中的黑暗，正是中國老百姓的普遍的要求。

我們在過去的歷史上常常看到統治者總要借助老百姓的力量來抵抗異族的侵入，但他們對於老百姓的剝奪，並不比異族遜色，就在異族壓迫得很厲害的時候，也攔不住他們「設教坊」，「選女樂」。這種昏天黑地的荒淫佚樂，還只是他們黑暗生活的一片斷，別的更不必說了。他們借重民衆力量來抵抗異族，不過要爭得長久的主子地位而已。自然，某些「抗建文學家」還不至昏庸到這種地步，然而他們借民族的大招牌作幌子，謀自己一羣人的利益，卻是和上述的統治者一樣的。

他們所怕的是暴露黑暗面的作品，竟在「很少數自命正經的文學中」，佔了不少的成份。但是大衆並不怕這種作品，他們歡迎這種作品，他們只可惜這種作品過分稀少，以至許多鬼魂的嘴臉還沒有

完全顯露出來。

他們所謂『病態文學』是把『表現個人的或同胞的病痛』的文章和專講風花雪月的文章硬拉在一起。這種故意混淆黑白顛倒是非不過是爲了放出一些烟幕，使反對的人無隙可乘。風花雪月的文章誰還贊成？你反對風花雪月就會不自覺的贊同他們反對風花雪月的兄弟：表現『個人的或同胞的病痛』的文章。這種設心不能說不巧妙了。

實際上他們對風花雪月的文章的態度怎樣呢？我看到了幾種表面相反，實際上卻是一致的意見。

第一種是贊成風花雪月的：

『各人有各人的悲劇，各人有各人應付這悲劇的方法，因爲它能美化生活的悲劇——也可以說『防止」悲劇的發生。』

美化生活的悲劇，自然是不願意看到黑暗面的暴露，防止悲劇的發生，只要反對暴露黑暗面的文學。不過這種大膽的告白太笨拙了，而且在完成自己陰謀誣蔑裁贓暴露文學上毫不能盡其任務，所以另一種意見不得不出來補充了。

這種意見是根本反對風花雪月的，但是反對的理由卻和我們不同：

『無病的呻吟固然不對，有病的呻吟也是一樣的不應當。永不呻吟底才是最有勇氣底。』

這話多少帶着鼓勵和恫嚇兩種性質，倒有些像魯迅的我的第一個師父中的龍師父對要受戒的三師兄講話的口吻：『拚命熬住，不許哭，不許叫，要不然腦袋就炸開，死了！』這位先生所怕的不是無

病呻吟，倒是有病呻吟，假使大家呻吟慣了，風花雪月都呻吟完了，眼光四處一溜，萬一找到什麼有病呻吟的東西，豈不塌台！所以為安全計，還是永不呻吟最好。我們在外國影片上看到的黑奴，不是永不開口的麼？即使遭受最大的苦難，他們也不呻吟一聲的。

但是你要是相信『抗戰文學家』眞的反對風花雪月那就錯了。不信，在他們的刊物上，和這些洋洋灑灑的大論排在一起的，就有許多他們反對的『念舊，懷古，悼亡，憶友……』這一類無病呻吟的文章。

該怨恨自己命運不佳，你，
本來是爹媽心頭的小花，那時候，
溫暖，飽滿，一天到晚只是耍；
直到××們衝進了村莊，
子彈打死你的爸爸，
火把燒毀了老家，
你，才跟着媽
兩個人，流落天涯！

（南人：孩子的）

還有篇小說，寫一個從北方逃到上海的小孩，這回是母親死了，『跟着爸』，『流落天涯』。不

用說故鄉一切都好，外鄉一切都壞，失業，病痛使得父子兩人越發『懷念北方的家鄉』：

『怎麼？咱們的家……』

『咱們家的栗子多呢！良鄉是咱們的家。良鄉的栗子最有名。』

『我們為什麼不回咱們老家去呐？爸爸，咱歡喜吃栗子。』

爸爸的眼睛有點潮溼了。

……………………

『上海！有什麼玩兒！』小順兒噘起嘴，『咱們的老家那才好玩兒呢。走出屋子，就是一大片場地。那大院子有兩顆大梨樹！又甜又鮮！紅柿樹紅得像血，我們家的山前山後不都是嗎』？

（丁諦：栗子）

這一類作品有念舊，有懷古，有悼亡，有憶友……難道還不能成為新風花雪月的文飾讀本麼？可是該刊編者的編後告訴我們：

『栗子應該有它積極的意義非懷鄉病可比，諸君以為如何？』

大概編者所謂『積極的意義』，就是作者把家鄉淪陷前後的生活作了個對比的緣故罷！不過，恕我講一句掃興的話，這種作品才正是病態文學。

描寫家鄉的可愛和抒吐懷鄉的痛苦，本來沒有什麼應該不應該，問題在於看你怎樣描寫？怎樣抒吐！鐵流中的農民對於故鄉的懷念是多麼真實，魯迅對於故鄉的描繪是多麼可愛。然而他們並沒有把

『生活的悲劇美化』，他們的作品都是有血有肉的現實的作品。故意把生活的悲劇美化的作品，一定不能正確的反映現實，一定不能感染讀者，而且也一定是病態的。寶孩子的和栗子這兩篇作品，都把淪陷前的家鄉形容得像天堂一般。這其實是歪曲現實的病態的寫法，例如主張永不呻吟的人都這樣說：『一說起故鄉，什麼都是好的，什麼都是可戀可愛的，恐怕世間也少有這樣的人。他也會不喜歡那隻扒滿蒼蠅的癩狗，或是隔鄰二嬸子愛說人閒話的那張嘴，或是住在別處的地主派來收利息的管家罷。』讀完了栗子這一類作品，再看到同樣刊物上的這種論調，對比之下眞是很大的諷刺！

有意把悲劇的生活美化必然走到歪曲現實的路上去，這種作品不是病態文學還是什麼？

一說起故鄉什麼都好的人，雖然很少，還是有的。這種人必須具備兩種條件才有資格：有錢有閒，至少也起碼不是被壓迫者才成。勞苦大衆的故鄉，在淪陷前後雖也有區別，但只是程度的差異而已。編者說，栗子非一般『懷鄉病』的作品可比是有緣故的。因為這種人懷鄉，一輩子懷不出毛病，只有懷出好處來，證明過去的生活多麼合理，以及連過去的生活都不滿意的人是怎樣不應該。

他們刊物上有一篇慧君的出錢歌把他們過去的生活說得明明白白：

我有着良田美地

我有着高堂大廈

有着『良田美地』，『高堂大廈』的人自然沒有什麽不滿。他們所擔心的只怕『防不了强盜的打劫』，『寃家的兵刃』。一旦强盜被趕跑了，寃家被打倒了，他們仍舊回到『良田美地』，住在『高堂大廈』裏面，過着天堂一般的生活。你要請他們稍爲改一改生活的方式怎麽成呢？要知道他們的一切努力正爲了維護這種生活。所以，他們一面痛恨替强盜寃家張目的『渣滓文學』一面也痛恨企圖改變過去『天堂』生活的暴露文學。這是一個矛盾。有這個矛盾的人是十分痛苦的，也是十分危險的。人總不能永遠在矛盾中討生活，有些卑鄙的人往往在兩條路中選擇了最無恥的路：投降寃家强盜，作他們的鷹犬來剝削老百姓，歷史上有許多帝王就抱着這種寧贈外邦不與家奴的主張。

所謂『抗建文學家』也許還不會卑劣到這種地步。不過矛盾不是他們的出路，如果要永遠維持原狀，那麽他們的前途是可怕的。例如，他們最近的表現就實在令人捏一把汗。副刊上幾乎每天都有一批小勇士，大吹大擂，認友爲敵，假造通訊，存心誣蔑，簡直與下流的渣滓小報記者差不多。至於堂堂的『抗建文學家』呢？也居然把渣滓文學輕輕放過，專對『正經的文學』開火，無理挑剔，動不動就拿大帽子制服人。說別人『故意反對抗建，故意作與抗建相反的宣傳！』所根據的理由在那裏？只是憑空揑造。也許這是一種變態心理罷，他們一肚皮的悶氣不敢發在眞正敵人的頭上，只好拿自己的人作假想敵來出出氣了。張獻忠攻不破城池，往往殺手下人過癮，也正是這種心理在作祟。不用說，反映這種心理的文學作品也必定是病態文學。產生病態文學的民族還能說得上健康嗎？敢問。

論掩蔽・彎彎曲曲・直截地戳刺

這次丁三先生也認爲『需要諷刺是不成問題的』了。他反對的只是『那些令人讀了把握不住意思或竟至讀不懂的文字游戲』。因爲『現在不是賣弄才情的時代』了。

『我所反對的是把很平凡的意思轉彎抹角地寫得令人讀不慣的這些東西。這次論爭是發生在巴人等的大著搜集成爲邊鼓集以前，大部份是以文匯報副刊上的文章爲根據的。當時的環境要比現在自由些，許多很激昂的通電尙且能够在譯報等報紙上公開登載，那麽作爲槍桿用的筆桿何以不向在作者認爲仇人的方向更直截地戳刺過去？過去魯迅先生在環境險惡時所寫的雜感，並不曾有令人讀了捉摸不着中心的現象，例如他曾經寫過中國人受着兩種炸彈，一種是「炸進來」，一種是「炸進去」（大意）等，都是直刺進讀者心裏的，它們的內容是深刻的，它們的情緒是眞切的。』（丁三：幾點答辨）

邊鼓集的雜文不及魯迅先生的雜文深刻眞切，誰能說這話不對？據草原編者說，丁三先生是『據理而論』的。不過，造成這個現象的原因並不如丁三先生所料：是他們有意『賣弄才情』。因爲眞的要『賣弄才情』必須具有流氓和才子的心境：忽而念舊懷鄉，忽而重溫舊夢，忽而說起北方的栗子，忽而

扯起自己的老婆，這樣才有『文字游戲』的資格。倘使所寫的竟是令大人先生，幫閒二丑視之如毒刺的雜感，怎麼能夠算『文字游戲』呢？那怕刺的即使不深吧，但不是也明明盡了『作爲槍桿的筆桿』的任務了麼？『文字游戲』是不會使人頭痛只會令人發笑的。

『魯迅風』式的雜文不夠深刻是事實，丁三先生反對『轉彎抹角』主張痛痛快快的『直截地戳刺』也不能說錯。可是，我以爲『魯迅風』式的雜文不夠深刻，不是在於它彎彎曲曲不肯明言。其實，邊鼓集所搜集的六家文字，幾乎大半都用了『法西斯』、『×廷』、『×逆』『漢×』這些『直截地戳刺』的名詞，有些簡直和『激昂的通電』差不多少，這正是當時環境所產生的雜文的一種特色。而另一方面，魯迅的雜文深刻眞切，也不是在於它直截地戳刺，相反，有些倒是彎彎曲曲的，（在華蓋集的『題記』上，魯迅先生還自認是『彎彎曲曲』的。）因爲壓在大石塊下的生物只有彎彎曲曲的生長，雖然有人怕植物的彎曲說明了環境的惡劣，就死命的攻擊雜文，但這仍是白費氣力。爲什麼有些直截地戳刺的文章反倒給人彎彎曲曲的感覺？有些彎彎曲曲的文章反倒給人直截地戳刺的感覺呢？這恐怕要看作者觀察的深淺用語的巧拙來決定了。倘說沒有魯迅先生的雜文那樣深刻，那樣眞切就要加以『反對』，這豈不是預備踩在幼稚的雜文上的一塊新石頭麼？對於幼稚的東西不加以扶養培植，指出正確的道路，反而定下嚴格的標準，誇大弱點，掩蔽它的應有的價值，甚至還要在旁邊『反對』，這種人無論他怎樣苦口婆心義形於色，我實在忍不住不說了，只是在玩一種『戰術』而已。

丁三先生說魯迅先生的雜文『都是直刺進讀者心裏的，它們的內容是深刻的，它們的情緒是眞切

的。」這使我想起，魯迅先生生前的時候，叫罵謗駡，說他彎彎曲曲是一種罪惡，大有人在。現在說魯迅先生深刻眞切的人，那時，似乎並沒有開口，可見人還是自私的多，如果不關涉自己，那怕被駡者再有理些，也不會有人出來『據理而論』的。魯迅先生一死之後，謗駡叫罵的人也跟着銷聲匿跡不知到那裏去了。很奇怪，現在又換了一批恭維魯迅先生爽快坦白的人了。莫非這些人眞這樣容易改頭換面回心轉意的麼？老實說，我實在疑心現在假意恭維魯迅先生的人就是先前存心蔑誣魯迅先生的人，他們對於魯迅先生的態度並沒有絲毫改變，昨天謗蔑，今天恭維，昨天叫駡，今天讚揚，只不過翻出自己的手段更加貧乏更加卑下罷了。其實心裏有什麼話，與其這樣彎彎曲曲，還不如直截的說出來好些。我覺得，最乾脆的要算某名人在魯迅先生逝世後發表的一篇文章了，大意說魯迅偉大是因爲他有話直說，參加過左聯，就說參加過左聯，不像別人吞吞吐吐。這話的技巧雖然笨拙，心境卻是明明白白的。這樣看來，張若谷先生對於魯迅先生仍抱多年以前的醜態，倒是值得我們佩服的。存心誣蔑和假意恭維雖然基本一樣，但是態度的曲直卻大不相同了。

使人有彎彎曲曲感覺的作品有兩類：一類是由於幼稚的緣故，如果作者精求深造，是不難克服這缺點的。另一類，情形就有些兩樣了，它彎彎曲曲並非由於作者的幼稚，相反，他愈彎彎曲曲，愈有高深的技術，就愈怕把心裏的話直寫出來，因爲他知道，直寫出來就要現出自己的原形，現出原形就要使大家噁心。這類的彎彎曲曲是一輩子也克服不掉的，除非他的思想起了根本的變化。

然而故意彎彎曲曲的人如果坐著不動，有話不說，倒也罷了。但他偏偏要指東劃西，「據理而

論』，心裏要彎，嘴裏要直，這樣一來，自然免不掉要我『掩蔽』了。丁三先生說：

『掩蔽不是批評。』（幾點答辯）

誠然。誰說掩蔽是批評呢？即使要掩蔽，又何嘗能夠掩蔽得掉。有一位批評家好像講過：如果你吃飯的時候願意僕人站在旁邊，那麼動起筆來，連這點細小的瑣事都會不知不覺的帶進作品裏面去。何況比這重要的大事呢？更不容易在作品中自藏嘴臉躲避起來了。妓女用脂粉來掩蔽自己臉上的大毛孔，黃皮膚，只有近視眼才會被她勾引，眼睛健康的人是不會上當的。

丁三先生以為我在民族的健康與文學的病態一文中是在『強說』他反對暴露文學，因為他早就『認為應當「揭破現實的黑暗面」』了。他說：

『我也從來不會反對暴露內部的弱點，而且主張對於內部的弱點應當暴露，只要真是弱點的話。』

其實，我們只要想，連梁實秋先生都有『不滿意』的『現狀』，別人自然不用說了。你能擔保闊老大官幫閒二丑之類沒有不滿意麼？也許他覺得軍紀軍令還欠嚴厲，囤積的貨物還太少，娶的小老婆還不大漂亮，領的津貼還不夠揮霍。人人都要暴露自己不滿的東西，可是暴露的內容又彼此不同。倘說天下竟有根本『不許暴露』的人，那未免笑話。其實抹殺這種暴露文學也正是要提倡那種暴露文學。有人暴露軍紀的內幕，那麼也一定有人出來暴露『暴露軍紀的內幕』的內幕，前些天我們不就看到了所謂『暴露暴露文學』的大文麼？丁三先生說我說他『不許暴露』，其實這是有意曲解，我只說過

他「抹殺暴露黑暗面的作品」。

「不許暴露的人」自然不好再出來主張暴露了，『抹殺暴露黑暗面的作品的人』也許正有他自己覺得應該暴露的東西。這又有什麼「矛盾」呢？丁三先生認爲應當暴露的「黑暗面」已經在他的現代生活與現代藝術中說明了：

「被侵略者在與侵略者血戰，民主勢力在與全能國家鬥爭，公理在與强權博擊，前者是進步的，後者是退化的，前者是在求人類生活的提高，而後者在圖陷全人類於奴隸。我們今日的藝術當盡全部精力於歌頌前者的英勇，暴露後者的殘酷。」

這證明我說他主張：「今日的藝術當盡全部精力歌頌：被侵略者，民主勢力，公理的英勇，」『暴露：侵略者，全能國家，强權的殘酷，』是並沒有錯誤的。

然而丁三先生似乎又不肯這樣承認，而且他還看破了我的「一個巧妙的戰術」：

「另外的一個批評家卻還有一個巧妙的「戰術」，便是把別人的話硬塞進我的嘴巴裏，他把勞榮（想係勞用之誤）的一篇「反對病態文學」中反對無病呻吟和私人病痛的話，與我的文章拚湊在一起。於是說我反對「暴露文學」。老實說，勞榮何人，連我丁三也不知道；總之勞榮並不是丁三，丁三也不等於勞榮。勞榮的那篇文章我沒有保存，所謂「敝帚自珍」，我自己的文章是保存着的，但因住址有限，放不下許多書籍，所以所有別人的文章凡認爲將來不一定要參考的，便大都撕掉了。不過以我的印象而言「勞榮所反對的是沒有社會

性的私人的訴苦」這也不能說是錯啊。」（幾點答辯）

我不知道把誰的話硬塞進了丁三先生的嘴巴裏？什麼話是丁三先生說的，什麼話是勞用先生說的，我都一清二楚的註明出來。掩蔽別人的真意使讀者無從察考，改動別人的字句，使別人的文章也像自己一樣彎彎曲曲的勾當，我是向來不幹的。丁三先生疑心我把他和「勞榮」當作一人，這其實是他神經過敏，我何嘗說過這種話。不過我覺得也沒有擔保他不是勞用的必要，因為「勞榮何人。連我丁三也不知道」，別人更不容易知道了。

我把丁三先生的文章和勞用先生的文章「拚湊」在一起是有的，因為他們兩人雖然姓名不同，說法兩樣，可是卻代表了相同的傾向，相同的意見。這一點，當時還是推測的居多，現在卻不幸被我猜中了，因為丁三先生自己也說：「勞榮所反對的是沒有社會性的私人的訴苦，這也不能說是錯啊。」

不過就此一端也可以看出兩人居心的曲直來。勞用先生一開頭就反對寫「自己的病痛」，而丁三先生直到現在才承認自己反對「沒有社會性的私人的訴苦」。這也許就是他們相同中間的不同的地方吧。

然而不同處還有更重要的一點，就是：勞用先生反對寫「自己的病痛」，而丁三先生所反對的，卻是：『沒有社會性的私人的訴苦』。『自己的病痛』我們是可以體會的，「沒有社會性的私人的訴苦」是什麼呢？我只好自招：連想像都想像不出來了。莫非「沒有社會性的訴苦」是指訴牙痛、霍亂，神經病的苦麼？但是牙痛、霍亂、神經病又何嘗沒有社會性在內？只要稍有普通常識的人都會明白這一

的。我們反對『沒有社會性的私人的訴苦』和主張『沒有私人性的社會的訴苦』一樣不通。即使私人所訴的苦是無病呻吟吧，但無病呻吟不是也有一定的社會根源？反映一定的社會性麼？

因此，我漸漸悟到：暴露黑暗面的作品還過份稀少還十分幼稚的時候，如果有人先定下『必須要寫和不必寫』的嚴格界限，用『病態文學』的大帽子來嚇退讀者，反對『自己病痛甚至寫任何同胞病痛』的作品，甚至還叫讀者來分辨『有社會性的私人的訴苦』和『沒有社會性的私人的訴苦』這種永遠無法解決的難題，那怕他口口聲聲主張『暴露內部的弱點』，實際上，卻明明盡了抹殺暴露黑暗面的作品的任務。『退一萬步說吧』，在寫自己或別人病痛的作品中，果真如他們所指，只有黑暗，不見光明，但我覺得，一面指摘這種作品，一面也應該向產生這種作品的環境挑戰，假設對於黑暗的主力輕輕放過，專向幼稚的作品攻擊不已，那麼不言自明，他只是要彎彎曲曲的來抹殺暴露黑暗面的作品罷了。彎彎曲曲自然要找掩蔽，我以為『不通不順』的理由就是掩蔽。

丁三先生在幾點答辯的末尾說，他的這篇文章被上海周報退回過好幾次，『而凡別的刊物也一定不肯發表這種答辯的，因為與他們無關』我早已講過，人是自私的多，與己無關的事大抵是不管的。不過丁三先生並不孤獨，我在民族的健康與文學的病態中稍為指摘了他一兩句，就引出一大批『據理而論』的『公判』，指我為『歪曲的文士』。老實說，這些文章連『不通不順的彎彎曲曲』的資格都沒有了。只能算作『不通不順的直截地戳刺』。因為彎彎曲曲也要下一番功夫才可以勝任的，例如：我說懷鄉各有不同，他說：『愛家鄉用不着分什麼階級！』我說醜惡的現實應該暴露，他說：『醜惡

的也有理由變成美，流成過去的時間是可以美化一切的」，所以『病態不必揭示於仇者之前，何況我們相信現在病態不多。就是別人不去和他辯，他自己又何嘗能自圓其說？今天說『中國政府有牠的積重多年的渣滓的堆積，凝結複雜，雖經賢明的領袖盡力的洗刷，然而不能說，「一鏟便掘下個井」。明天說：『在我們急需團結時，在既成現實並沒有阻礙到進行的偉業，在僅有小疵，甚或小疵也沒有，僅是為了挑剔時，病態的文學決不容許存在』。這些『直截地諷刺』的話是痛快極了，甚至不用分析，他的文章就把自己的嘴臉暴露得明明白白了。

其實『據理而論』的『公判』又何止於文字？文字征討是實際解決的序曲，自從奔流得罪了官家的幫閒之後，就自行失蹤了數十份，可見覺得它礙手礙限『阻礙進行的偉業』的頗不乏人，即使不直接與己有關，也會有人出來主持公道，所以我說，丁三先生是並不孤獨的。

這也證明了掩藏的困難。

丁三先生叫批評家多多『修養』，實在是善意可感，不過我以為勸有意掩藏的人『修養』是多餘的，因為他愈修養就愈彎彎曲曲，愈彎彎曲曲就愈掩藏。與其看名角反串，還不如看普通角色的蹩腳戲，與其讀彎彎曲曲的漂亮文章還不如讀直截地諷刺的『不通』議論。這是我的感想也是我的希望。

幫閑文學與幫忙文學

中國的帝王連幫閑文人都覺得討厭的，據我所知，大概只有兩位，一個是大名鼎鼎的漢高祖，另一個就要算宋文帝了。

高祖是流氓出身，歷史上說，他的臣子在飲燕時，爭功狂呼，拔劍擊柱，簡直醜態百出。而高祖自己無緣無故的取下別人的儒冠來小便，這更是無賴中的頭一等角色。無賴自然不懂得「雅」，所以他們覺得幫閑文人酸溜溜的可厭是毫不足為怪的。至於宋文帝討厭幫閑文人，只因為他是個風流才子，以文章自高，妒忌比他才氣大的文人像鮑照、惠休和尚等。其實鮑休二人何嘗有什麼革命思想？何嘗不願誠心誠意的幫閑？只看他們寫起文章來，戰戰競競，不敢竭盡才力，便是證明。可是結果，一個竟遭受到當時批評家們的斷劃，一個終不免被勒令還俗，連和尚都不許做了。幫閑文人的命運真是可悲可嘆！

幸而無賴的開國雄主和專歡爭風吃醋的風流天子，究竟是偶然例外的特殊人物。多數帝王並不如此，別的不說，枚乘賦柳，賜絹五匹；相如賦長門，得金百斤；就是他們願意豢養幫閑文人的證明。帝王貴族一加獎勵和提倡，幫閑文人自然要風起雲湧的產生出來了。我們的文學史，幾乎有一大半成

了幫閑文人的天下，也正是這個緣故。

外國的情形，我不大清楚，不過據我所熟悉的幾個「桂冠詩人」看來，似乎遠不及中國幫閑文人的技術來得卑下，這原因由於他們多少保持了一些獨立人格，一些自我的思想感情，所以他們的作品也並不完全臭氣薰天，有些還是很可觀的。把中外幫閑文人同列，對於前者固是過獎，而對於後者卻是侮辱了。其實，只有外國朝廷上的弄臣才能說明中國幫閑文人的身份。國王貴人沒有弄臣在旁插科打諢是吃不下飯，睡不着覺的，中國的幫閑文人雖然用的是文縐縐的詩詞歌賦來博主子的「一粲」，但那功勁卻並不比弄臣的打諢插科高明多少。

胡適之先生在白話文學史中說，漢唐以來的大批樂府是文學作品漸趨平民化，白話化的表現，這是短視的結果。歸納歷史材料，自立系統，原來應該，但不可偏於主觀的成見，以致流入牽強附會。帝王貴族忽然記起了一向看不起的民歌民謠，只是爲了要換換口味，正像吃慣了山珍海味的闊佬，有時反要嘗嘗窮人的大餅一樣是用不着我們大驚小怪的。北平至今還有一些店鋪出賣一種「小窩頭」，就是前清時專爲獻給西太后用的。可是闊佬吃窮人的大餅，只取其意，不在其實，因爲他們往往要把窮人的東西編出許多新花樣，加以改製，不這樣，就不能配他們的細膩的胃口。

樂府之中，也許還保存了一小部份的民間原作罷，但大多數都是幫閑文人的辛苦勞作的成績。樂府就是後世所謂的教坊，太平盛世，主子閑得慌，叫個娼妓，唱歌跳舞，這時幫閑文人的任務就是製曲作譜，收集民間的歌謠加以改造。我對幫閑文人可憐多於厭惡，也正因爲他們的作品並不包含什麼

欺凌弱小的政治目的，只要取媚主子一人就已足夠了。所以幫閑文人雖爲志士所不齒，但平心而論，他們的身上到沒有殺人的血腥味。

幫閑文人不過和主子畜的鳥獸，擺的花草相彷彿。幫忙文人卻不同，是國家的重臣，權門的軍師，雖在一人之下卻在萬人之上。韓愈上疏諫佛骨正是不滿幫閑的卑下而想爬到幫忙座位的表白。可是太平盛世的君主那個喜歡這一套？正像打算消遣的嫖客遇見妓女哭哭啼啼一樣不開心。結果韓愈貶爲刺史，充軍到潮州去了，幸虧他大碰釘子之後，隨風轉舵，作些祭鱷魚的濫調，高唱什麼『有慶雲現於西北』，『斯爲上瑞實應太平』之類，總算保住了幫閑的地位。

主子無聊的時候才要幫閑文人獻詩作賦，如果主子忙得不可開交，那還有閑心侍來下棋品茗，猜拳行令，聽些阿諛獻媚的混話？這時候，自然是幫忙取幫閑而代之了。幫忙是要想主子想不到的辦法，出主子出不出的計劃，他們往往比主子的心用更加惡狠，比主子的手段更加毒辣。

王秀楚的揚州十日記描寫淸兵殺人如麻，流血有聲，讀了之後，令人毛骨悚然，如遊地獄，忘掉人間。然而最使我感到可怕的卻是下面的一段話：

『（淸兵）逐戶索金，意頗不奢，稍有所得，即置不問，或有不應，雖操刀相向，尚不及人，後乃知有捐金萬兩相獻而卒受斃者，揚人導之也。』

清兵的殘忍還是出於揚人的教授，實在是我讀了揚州十日記後的一大收獲。

如果奴才一旦由鄉下的土棍惡霸換作了博覽羣書，通曉各種知識的幫忙文人，就越發可怕了。我對於曾國藩之類的憎惡遠在替清兵作走狗的揚人以上，就是從這種認識出發的。然而至今聽說還有教員強迫小學生去讀曾文正公全集，稱他爲「兒童模範」的事發生。我實在不明白這些人的居心何在？莫非替現在的幫忙辯護不够，還要給過去的幫忙捧場嗎？曾國藩雖然已成古人，可是我們還有一點記性的。別的不說，以他幫助清帝征服太平天國的舉動看來，就可以列入幫忙文人中的頭一等人物了。如果不是幫忙，他爲什麼要給太平天國造謠言，說他們「貧富不分一概搶掠」，「將不肯解脚的婦女斬足示衆」呢？即使眞有「斬足示衆」之類的事罷，然而我覺得比起清朝「將不肯留辮子的漢人斬首示衆」輕得多。幫忙造謠的技倆多是低能的，誣蔑對方往往會露出了自己的殘酷。而且自古至今的幫忙總是反反覆覆唱不完這個老調。至於曾國藩顛倒黑白粉飾現實的本領都是一批幫忙文人望塵莫及的。例如他在「討粵匪檄」中說：

「今天子憂天惕厲，敬天恤民，田不加賦，戶不抽丁。」

這樣說來，好像人民安居樂業，皇帝仁德之極的樣子。事實上如何呢？清帝要比他忠厚得多，坦白得多了。在曾國藩「討粵匪檄」公布前，皇帝下過「哀痛之詔」，直認不諱的說：

「總緣親民之吏，多方婪索，竭其脂膏，因而激變至此。然州縣之所以剝削，不盡自肥己橐，大半趨奉上司。」「小民脂膏有幾，豈能供無厭之求？」

這豈不是幫忙比主子更加厚顏無恥的證明麼？主子不好意思講的話，他反毫不在乎的脫口而出了。我想，這種本領只有從歷史中來證明「幾世紀來中國就已實行了民主政治」的學者之流才可望其項背罷。

曾國藩和皇帝來往的摺奏和批諭又說明了幫忙和主子之間的另一種秘術。就是他們雖然翻爛了法家的末技，好像軍法神聖不可侵犯，其實他們徒有法家的外表而沒有法家的精神。商鞅變法，結果受到車裂之刑，李斯重刑，結果慘死在趙高的手里，立法的人反而亡命於法下，這正說明了他們還不完全是幫忙文人。主子對於幫忙是不會懷疑也不肯用嚴刑厲法的，因為知道他們決不會不賣力氣，縱令他們沒有把事情弄好，也只是「江郎才盡」罷了。

近來歷史劇熱鬧起來了。講到抵抗異族的志士，有人拉出史可法，講到民族革命的英雄有人抬出劉伯溫，其實這都是似是而非。

我相信明末官兵蹂躪自己的同胞並不比清兵遜色，也是受了揚州十日記的影響。兵臨城下，史可法的將卒還要敲詐平民，縱欲取樂，如果沒有身歷其境的人，恐怕很難描出這樣一幅圖畫來罷：

「已酉夏四月十四日，督鎮史可法從白洋河失守，踉蹌奔揚州，堅閉城以禦敵，至念四日未破。城前禁門之內，各有兵守，予宅西城，楊姓將守焉。吏卒碁置，予宅寓二卒，左右

舍亦然，踐踏無所不至，供給日費錢千餘。……主者演音律，善琵琶，思得名妓以娛宵暇：是夕，遂予飲，滿擬縱歡，忽督鎮以寸紙至，主者覽之色變，遽登城，予衆亦散去。」

當我讀完了這段話後，不禁打了個寒噤。暗想：清兵是異族，搶、燒、姦、殺，猶有可說。怎麼史可法的手下對於同是同胞的揚州人也要「踐踏無所不至」呢？王秀楚是明末遺民，抱了憎惡滿清的民族思想，憤而著揚州十日記，所以他對於明末官兵的專橫跋扈大抵是略而不述的，可是由此一端，其餘也可想見了。

照當時的情形看來，官兵腐化不見得就是史可法昏庸的證明，這個道理我也明白。打破我對於史可法的崇拜，不是別人的議論，而是他自己的復多爾袞書。我想，稍有頭腦的明人對於清兵，吳三桂之類的厭惡總不下於流寇李自成等輩罷。可是史可法竟說：「我大將軍吳三桂借兵貴國，破走逆賊」是「振古爍今」的舉動！「凡爲大明臣子，無不長跽北向，頂禮加額，豈但明諭所云感恩圖報已乎！」明朝的老百姓對於「破走逆賊」的滿清是不是要「長跽北向，頂禮加額」？我們暫且不管。但是，把流寇放在清兵之下卻分明是抱了階級偏見的結果，這種態度直到梁啟超還不能完全免掉，他對於太平天國的議論，也露出過同樣的口吻。

至於史可法的真心企望卻很清楚的在信末閃露出來了：

「今逆賊未服天誅，聞知捲土西秦，方圖報復。此不獨本朝不共戴天之恨，抑亦貴國除暴未盡之憂。伏乞堅同仇之誼，全始終之德；合師進討，問罪秦中；共梟逆賊之頭，以洩敦

天之憤。則貫國義聞，炤耀千秋，本朝圖報，惟力是視。」

寥寥數十字活現出苟安求活的心理。史可法打算用「同仇之誼」來感動滿清，幻想合師進討，共梟逆賊之頭，可惜這一類的希望往往要被現實粉碎。我不免往壞處着想，覺得史可法後來抵抗清兵實在是莫可奈何的辦法，因爲這只是共存共榮的幻影破滅了之後的唯一出路。後世這樣推崇他，只因當時的小人太多，褒貶善惡的標準不得不隨之降低，所以把一個有許多缺點的普通人也當作志士看待了。這恐怕就是俗話所說的：「山中無好漢，猢猻稱大王」罷。

說史可法是抵抗異族的志士倘能勉强，說劉伯溫是民族革命的英雄卻太不應該了。

明太祖在起事的時候，固然是用民族思想來號召，可是大功告成之後，他的臉色一變，完全換了另一付樣子了。他對於平民的壓榨不但不比元人放鬆，反而更加加緊，甚至連不滿元人的話，也要下令禁止。其實這和他以前的態度並不衝突，不過是證明了他的欺騙的手段而已。死在欺騙之下的百姓，比死在暴力之下的百姓，不會更舒服罷。

說得露骨一點，劉伯溫就是朱元璋的幫忙，他亂談天象，正是籠絡羣衆的騙局，打算用迷信替主子收服民心。幫忙帝王欺騙民衆的傢伙難道會是民族革命的英雄麼？我在戲台上一看到這個穿着諸葛亮式的八卦衣，手搖羽毛扇的傢伙用用進進：就有一種說不出的厭惡。不知怎的，革命的劇作家偏偏會挑中這等角色來作「光明人物」的化身，這眞是奇怪的事！

我覺得，與其在歷史中挖掘英雄好漢，還不如在歷史中勾出些幫忙的嘴臉，暴露他們的技倆來得

有意義。可惜現在的劇作家不是把幫忙寫作英雄，就是把幫忙的鼻子抹白——連喜歡風趣，愛鬥蟋蟀的幫忙中的「雅士」，也被寫成舊戲裏曹操一般角色了。其實幫忙的臉孔並不是千篇一律的。

關於金批水滸傳的辯正

提到水滸傳就不由得想起金聖嘆的批註。

很多舊文人對於金聖嘆眞是恨之入骨，在可能的範圍內，盡量攻擊他，甚至禁止別人去讀他所批釋的書籍。我記得一個有桐城氣味的老夫子親口對我說過：「金聖嘆的眉批夾註，完全破壞了原文的氣勢，萬萬不可讀。」

金聖嘆推翻了因襲的格套，建立了一種新的白話文的批評，雖然被舊文人所不齒，但是這也正顯出了他的長處。他所批釋的水滸傳有一兩處小地方是值得我們注意的。

文章的繁簡問題，在修辭學上爭論已久，不久以前有些所謂「和平文學家」故意以「新文藝腔」的大帽子來抹殺許多優秀的作品，甚至舉出魯迅在秋夜中「一株是棗樹，還有一株也是棗樹」的例子，作爲用語累贅的代表。比起這些專門在字數多寡上翻筋斗的低能批評家，聖嘆的確高明得多。他在幾百年前，就已直截了當的說：「文章有極省法和極不省法」。他提出了文章的層次問題，說明有些文章從字面上看，雖似「極不省」，但爲了傳達作者的感覺的層次，其實還是「極省」的。

水滸第八回花和尙大鬧野猪林，描寫魯智深搭救林冲，分四段來敘述：一先飛出禪杖，二跳出胖

大和尙，三再詳其皂布直裰與禪杖戒刀，四始知其爲智深。聖嘆說這完全是『公人驚心駭目中所見』。所以才歷歷如眞，倘劈頭就說明是智深，雖可以省掉不少字句，但是反而減少了眞實性。

此外，聖嘆分析水滸的『開書』，道人所未道，也是極有見地的。水滸既然要寫一百八人；爲什麼開書乘重就輕反而去寫一個高俅？這是爲別人所忽視的問題，但也正是水滸全書的關鍵所在。聖嘆的批釋僅寥寥數語道破其中的祕密：『開書未寫一百八人，而先寫高俅者，蓋不寫高俅，便寫一百八人，則是亂自下生也。不寫一百八人，先寫高俅，則是亂自上作也。』聖嘆說明『亂』不生於下而生於上，的確看出了『官逼民反』的原意。他這種精細的眼光，實在不能不令我們折服！

不過，聖嘆在批評方面的革新作得十分浮淺，有時仍不免帶着八股選家的流毒。魯迅先生說：『經他一批，原作的誠實之處，往往化爲笑談，布局行文，也都硬拖到八股的作法上。』這確是很公允的論斷。最明顯的例子，在他批釋的水滸中就可以找到很多。例如他在讀五才子書法中竭力渲染，加以推薦的什麼『正犯法』，『草蛇灰線法』等等，一大半都牽强附會，用自己眼光去穿鑿原作的結果。其實原作並不如他所說有什麼含蓄在內的。

水滸中誠然有許多重復正犯的地方，如潘金蓮偷漢後又有潘巧雲偷漢，武松打虎後又有李逵殺虎，朱仝雷橫私放晁蓋後又有朱仝雷橫私放宋江……這些重復，據我推測，大概是『水滸故事』由口口相傳到寫成定本，其間隔了不少的年代，也許重復的情節正是從一個『母體故事』枝生傳衍開去的『子體故事』。這些大同小異的『子體故事』，經過了傳述人有意無意的修改變遷，於是就變成水滸

傳中許多所謂「正犯」的場面。聖嘆不察，竟大驚小怪起來，誇說施耐庵「渾身都是方法」。他這樣望文生意的穿鑿不是中了八股流毒是什麼？明清之際的士大夫往往要以時文眼光去看古文，鬧出許多笑話，爲有識者所譏笑（註一）。不想聖嘆竟以時文眼光去看小說，這更是愚不可及的事。

我記得，小時讀韓愈的祭十二郎文，一位老先生談到末尾，就搖頭幌腦的吟哦起來。他誇用大有發現似的得意的神色說，韓愈在末段反反覆覆的用一個「不」（註二）字，用得好極。聖嘆說水滸中景陽岡一段勤敍許多「哨棒」字，紫石街一段，連寫若干「簾」字，「驟看之，有如無物，及至細尋，其中便有一條線索，拽之通體俱動。」他還故弄玄虛，說這是什麼「草蛇灰線法」。聖嘆不知不覺的自縛於八股的狹窄的眼光中，他的這種高論和那位老先生的說法，眞可以互相媲美了。

聖嘆生在明末，他的言論充滿了淸議的精神是不足爲怪的。當時正是理學盛行的時代，許多士大夫微言大義，不避豪強，聖嘆尤抱着「庶人之議皆史」的主張，他用春秋「寓褒貶別善惡」的眼光去看水滸，拚命要找出什麼「筆墨之外」，「案而不斷」，「皮里陽秋」之類莫須有的東西，只要抓到一點相似的線索，他就妄加論斷，穿鑿附會。如果連一點相似的線索也找不到，他就要無中生有，硬編硬造了。因此我們讀水滸只好步步謹愼，處處留心，千萬別上了老金的當！

巴人先生以劉川野客的筆名，在大陸雜誌中曾發表一篇宋江論，大意說：宋江假託仁義，妄稱替天行道，引用聖嘆的話說：「强盜而忽用仁義之師，是强盜之權術也。」

强盜的仁義和朝廷的仁義，果眞如聖嘆所說是一種東西麼？難道不見梁山好漢，不分貧賤按功行

賞？破州陷府總先『傳下將令，休得傷害百姓，一面出榜安民，秋毫無犯』麽？倘說這些都是强盜的『權術』，那麽朝廷爲什麽不能用這些『權術』來收服民心呢？如果以爲統治者的仁義强盜斷斷佔光不得，否則就要變成權術了，豈不正中老金的詭計？

聖嘆一方面抬出水滸，列入『六才子書』之一，一方面却對水泊表示了最惡毒的誣蔑。他的曲解，有時簡直幼稚得令人發笑。例如他解釋水滸的題名說：

『施耐庵傳宋江，而題其書曰水滸，惡之至，迸之至，不與同中國也；而後世不知何等好亂之徒，乃謬加以忠義之目。嗚呼！忠義而在水滸哉！』

又說：

『水滸也者，王土之濱則有水，又在水外。滸，遠之也。遠之也者，天下之凶物，天下所共擊也，天下之惡物，天下之所共棄也。』

聖嘆還要質問好亂之徒：『水滸有忠義，國家無忠義耶？』

這是他一面的解釋，從另一面看來，施耐庵之所以要使水滸『不與同中國』，甚至於『遠之』，放到『王土』以外去，焉知他不是把水滸當作『烏托邦』，當作『理想國』，當作作者的一種寄托？但是老金欲加之罪，不問施耐庵對梁山泊的一貫的好感態度，不惜曲文同納，以致使他後來對水滸的批釋，距眞實越來越遠，陷入不可收拾的錯誤中。

聖嘆腰斬水滸傳，也正是他的偏見作祟，他說：『侯蒙欲赦宋江』，『一部之中有『八失』』。這正

是老金比其他的統治者的高明處，因爲侯蒙想「誘一賊攻一賊，以冀兩鬥一傷」的計劃雖妙，但「烏知賊中無人不窺此意而大笑乎？勢將反教之合，而令猖狂愈甚！」老金的想法較侯蒙的確又深了一層，進了一步。他簡直懷疑宋江「受招安」乃是誘人入水泊的手段，因此他痛責羅貫中，「橫添狗尾，徒見其醜」以爲水滸傳至七十回而止，恰到好處，以下宋江招安之類的文章都是「惡札」。這些話那裏不是替統治者想辦法，出計策？不幸，聖嘆後來竟因清談而喪生，被正統派的文人所唾棄，實是死得有點冤枉了。其實他比其餘的衞道者，更其擁護舊道德的。

聖嘆是否眞的得到七十回的古本水滸傳，考據的頗不乏人，至今尙沒有定論。姑不問他根據的是那一種版本，總之，他以爲水泊强盜斷斷招安不得，已成爲牢不可破的成見：

「後世乃復削去此節，盛誇招安，務令罪歸朝廷，而功歸强盜，甚且至於裒然以忠義二字而冠其端，抑何其好犯上作亂至於如是之甚也哉？」

老金雖然用盡心計結果仍舊失敗了。他腰斬了水滸，不但沒有幫助了朝廷，反而相反的幫助了强盜，這是他始料所不及的罷！

胡適先生說，聖嘆生於明末，當時流寇遍地，往往假托仁義毒害國家，所以他對水滸也不得不取另一種看法。這樣說似乎也還說得通，但是比較起來，魯迅先生的見解就要深刻得多，精闢得多，他直截的指出：

「金聖嘆截去水滸的後小半，夢想有個嵇叔夜來殺盡宋江們，也就昏庸得可以。雖說因爲痛恨流

逕的緣故，但究竟是近於官紳的，他到底想不到小百姓的對於流寇，只痛恨着一半：不在於「寇」，只在於「流」。』

聖嘆中了『作史筆法』的圈套，加以根本上又是『近於官紳』的態度，難怪他不准別人把忠義和水滸連在一起了。他批釋水滸刻意穿鑿，無的放矢，弄得錯誤百出，這豈是他根本無能或一時的疏忽？以聖嘆之才批水滸，倘無成見作梗，實在遊刃有餘，即便帶了八股氣味，也不致謬誤至此。許多不可原恕的錯誤都是聖嘆一偏之見所致。不想反動的世界觀竟是批評家這樣殘酷無情的桎梏！

老金既然如此憎惡水泊，為什麼還把水滸列為『六才子書』之一，予以最高的讚揚？他這種一面大捧一面咒罵的態度又是怎麼一回事：

這是一個矛盾(註三)。我們如何來解釋這個疑問呢？

有些人以為：拆穿來講，與其說聖嘆讚服水滸的內容，不如說他讚服水滸的文字。因為老金明明說過：『舊時水滸傳，子弟讀了便曉得許多閑事』，『不曉得水滸傳中有許多文法』，『煞是好笑』！他推崇水滸傳正是要人知道這些文法，因為『胸中有了這些文法，便將國策史記諸書——中間但有若干文法，也都看得出來。』

像聖嘆這樣一個理學家氣味十足，處處要用春秋筆法，以讀史眼光去看水滸的人，如果說他僅僅為了水滸文法精嚴，就把它列入『六才子書』之一，大捧而特捧，似乎並不能說明這個疑問。

聖嘆這樣的推崇水滸，實在有其不得已的苦衷。水滸傳卷首，有聖嘆寫的三篇序文，其中『序三』

是寫給他兒子讀的，里面多少可以窺見老金要說的眞話，這是一篇可貴的文獻。

他對他的兒子說：

『人生十歲，耳目漸吐，如日在東，光明發揮。如此書（指水滸——典註），吾即欲禁汝不見，亦豈可得？今知不可相禁，而反出其舊所批釋，脫然授之於手也。』

老金的確有眼光！有魄力！他比當時其他的統治者高明得多。天下的禁書，無論文網如何森嚴，箝制怎樣利害，『即欲禁亦豈可得』？明知『不可相禁』，反脫然授之於手，這種胸襟只有還能維持自己統治地位的人才可以做到。

聖嘆批評迂腐短見的大人先生說：

『吾每見今世之父兄，類不許其子弟讀一切書，亦未嘗引之，見於一切大人先生，此皆大錯。』

聖嘆不滿大人先生的辦法。他覺得去禁止『不可禁』的書，再沒有比這更愚蠢更笨拙的事。然而這不是他比其他的大人先生開明，相反，他比其他的大人先生更利害，更陰險，更懂得維護統治地位的手段！聖嘆處處寫宋江使弄權術，其實最愛使弄權術的還是老金自己！

聖嘆捧出『不可相禁』的水滸來，用他的批釋予以淩遲和曲解，使讀者墮入五里霧中，是非顚倒，黑白混淆，比粗暴的禁止手段更其毒辣。可是最可痛心的是三百年來的讀者都受了欺騙，上了老金的大當！最早指出他的陰謀的是魯迅先生（註四），可惜現在還有一些爲我敬重的作家無形中受了老金的惡影響，甚至還有一位把他和別林斯基同列，作爲欽佩的批評家之一（註五）。這裏，我想洗去老

金聖嘆在水滸上的積年的污血，指出老金殺害水滸的陰謀。我把我的管窺之見呈獻給高明的考據者，批評家，希望提出一點幼稚的意見作為參考。

聖嘆殺害水滸有兩個最大的陰謀。

首先第一個陰謀，是把這本有生命有內容的書籍，縮小在文法的範圍裏。他叫人不要去管水滸中的許多「閑事」，不要去研究水滸的思想內容，把目光集中在水滸的「章法、句法、字法」這些文法的問題上面。

他在水滸的序中說：

「水滸之文精嚴，讀之即得讀一切書之法也。」

倘使老金是個技巧至上主義者，這樣說，我們當然不能責備他。但是老金偏偏是個理學氣味十足的人物，要用春秋眼光去找褒貶的人物，對於文章的思想感情看得很重的人物。他曾經說過，一本有價值的書是寫出了「人人心中所有筆下所無」的東西。從這句話看來，他的文藝觀是主張「共鳴論」的。而且，他無意中（或根據了趣味）解釋水滸「閒書」，也是看重原作內容的。同時更有力的證據是，倘使他只看文法，為什麼批釋水滸的時候，文法問題提出的並不多，而一大半的功夫都以春秋筆法去找出「筆墨之外」，「案而不斷」，「皮里陽秋」之類的褒貶呢？為什麼他誣蔑水泊兇賊宋江的時候，比分析章法、句法、字法的時候更多呢？

聖嘆以文法精嚴這個狹小的範圍，縮小了水滸的價值，實在不得不啓逗我們的疑心，以為他又在

使弄什麼權術了。

其次，聖嘆殺害水滸的第二個陰謀，就是誣蔑宋江來替朝廷辯護。

他担心文法精嚴也許不能縮小水滸，他恐怕有些人不如他料想的那樣老實，像讀國策史記只看章法、句法、字法那樣去讀水滸。倘使走出文法的範圍，管起水滸中的『閑事』來了，怎麼辦呢？於是他佈下了第二道防線，這就是他誣蔑宋江的來由。

聖嘆評宋江，除了偶一疏忽之外，幾乎自始至終不讚一辭，全篇都是用盡了一切刻毒的語言的漫罵。他說：『施耐庵獨惡宋江。』其實是他自己的意思。他把宋江深惡痛絕，說他『不爲人罵死，不爲雷霹死，當亦自己羞死也。』老金不惜找出一切藉口來痛責宋江，說他『假仁假義』，『專以銀錢籠絡人』，『使弄權術』，簡直是時遷一流鷄鳴狗偷的『下下』人物。並說：『天書非玄女受授』，『取爺是黑心』，甚至晁蓋之死都是宋江的謀殺：『此非史文恭之箭，乃眞出於宋江之手也。』攻破東平府也不是宋江的功勞，而是吳用的計策。用兵乃施耐庵表露自己的才能，不是宋江的本事：『要知宋江點將都是施耐庵點將，則爲善讀書人矣。』號令整齊，秋毫無犯，都是反襯之筆，與宋江無干。這多麼强辯！我眞佩服老金的武斷！宋江對公人道：『這太公和我父親一般，件件要自來照管，這早晚也不去睡，瑣瑣的親自點看。』這分明是閑談，而聖嘆評曰：『閑中忽插入宋江不滿父親語，暗與人前好話相射，熱讚冷刺，妙不可言。』武松墮淚拜辭了宋江，聖嘆道，宋江不是與他分別而哭，乃是見『宋淸在傍刺心刺眼』而哭。這種妄下斷語，豈不是風馬牛不相及？連宋江生背瘡，聖嘆

也說是由於他背反朝廷的緣故。這不是和攻擊人家的牙齒、籍貫、年齡的下流批評家一樣麼？但詞窮理遁也只有出此下策。

朱仝雷橫私放晁蓋，聖嘆不置一詞。晁蓋吳用等人相互讓位，聖嘆不評一字。辭別太公，未見宋江流淚，聖嘆不發一語獨責宋江，這誠如王望如所云：「無以服公明之心」！

好個聖嘆！不怕與事實衝突！不怕與眞理作對！硬要寃屈宋江，沒有錯處也一定要找出錯處，無從栽贓也定要栽贓，這種大胆和狂妄，眞正令人咋舌！

宋江到底是怎樣一個人物呢？

說明這個問題，必須回溯水滸傳的來源。歷史上確有宋江其人，正史上就有着宋江等卅六人「橫行河朔，轉掠十郡，官軍莫敢攖其鋒」的紀載（見宋史目）。宋史與水滸傳中間還隔着許多民間的傳說，經過民間的口傳，宋江已變成一個星宿下凡的英雄好漢，待到這些故事落在士大夫的手裏，從施耐庵的筆下再現出來，加上聖嘆的改纂，宋江的原來面目就已經走了樣，好像一個古鼎上面貼滿了雜斑，從前的形狀便難以辨認了。卽使施耐庵忠於民間的傳述，恐怕宋江也多少沾染上施耐庵的理想，而不是眞正民間的理想人物了——至多只是民間理想人物的變種而已。何況又加上老金用「作史筆法」去改竄呢？我們現在讀到的水滸傳中的宋江已成爲一個雜湊的角色。我們在宋江的身上，可以找出幾處顯然矛盾的地方，這些矛盾的痕跡，正表現了老百姓、施耐庵、金聖嘆等人的不同的觀點。

聖嘆說：「宋江處處眞，處處假，處處至誠，處處奸詐。」可是王望如卻不同，有時說宋江孝，

有時又說宋江不孝，諸如此類的矛盾，並不是他語無倫次，而是事實逼他如此而已。

我很難指出水滸傳中那些是聖嘆的删改，這需要考據家去下一番推敲研究的功夫。我只想說明，聖嘆雖然極力想把宋江變成『犬彘不食』的奸滑小吏，不過，一則他不敢完全改動施耐庵的原文，只能在文字字面上下功夫，他大抵把宋江的言行删掉一些字，或加上一些字，使之和原意大有出入，但這種地方誠如一位考據者所說，並不很多。二則聖嘆雖自謂熟讀水滸傳，可是他詆毀宋江仍有不經心的疏忽，以致有時會露出漏洞來，或許他也有目所不及之處罷。因此宋江的原有的性格，並沒有完全被聖嘆所掩蓋，仍在水滸傳中可以找尋出線索來。

聖嘆一口咬定說宋江狡猾，處處使用權術，但宋江明明有鯁直的地方，水滸卅六回中開頭有這樣一段描寫：

『話說宋江當下不合將五兩銀齎發了那個教師，只見這揭陽鎮上，衆人叢中，鑽出一條大漢，睜着眼喝道：

「這廝那裏學得這些鳥槍棒，來俺這揭陽鎮上逞強？我已吩咐了衆人休保他，你這廝如何賣弄得錢，把銀子賞他，滅俺這揭陽鎮上威風？」

宋江應道：「我自賞他銀兩，却干你甚事？」

那大漢揪住宋江喝道：「你這賊配軍敢回我話？」

宋江道：「做什麼不敢回你的話？」

那大漢提起雙拳劈臉打來，宋江躲過，那大漢又趕入一步來，宋江却要和他放對。」

這種當强不屈，看重義氣的行爲，怎是表面仁義，背後虛僞的人，所能做得出來？聖嘆的批中，處處提到宋江，而在此處却輕輕放過，不知是他自知理屈無法下筆？還是根本沒有注意到？

另一回，梁山泊好漢攻取大名府，沒有由宋江率領，以致城中百姓差不多「損傷一半」。聖嘆這時也不得不感嘆道：『此等處却令人想起宋江。』連他自己也不能自圓其說了。

水滸傳雖然被聖嘆攔腰橫斬，變成個斷尾巴的蜻蜓，可是宋江的原來面目仍能保存大概，除非聖嘆有推翻施耐庵原作的勇氣，否則卽使在宋江臉上任意塗抹，仍舊不能遮住原來的輪廓。這樣一來，聖嘆只有乞靈於批釋一手了。他想用自己的辯才說服讀者，可是才高理屈，老金只好失敗了。

他的批釋不但不能蒙騙有眼力的讀者，就連極佩服他的王望如（註六），有時也不信他的話：

『金聖嘆欲正宋江之罪，每謂不爲晁蓋報仇，使晁蓋果有憾於公明，當作厲鬼以報之，又安肯先示指南（指宋江患背瘡，晁蓋托夢的事。——典註）耶？』

這番話固然極其幼稚，理由並不充分，不足以駁倒聖嘆，但總算提出了反面的見解。

另一處，聖嘆說宋江有篡謀盧俊義第一把交椅之意，王望如也不以爲然：

『宋江讓盧俊義，俊義讓宋江，雍容揖遜，絕不類篡弒謀奪氣象。金聖嘆責其不遵晁蓋遺命，不讓俊義大功，又以致窅書，軍責盜馬，輕說報仇，此竟類譏義之語，不惟無以服公明之心，抑且無以表盧公之慨。』

強詞奪理的批評，自己的崇拜者尚且不信，又焉能說服讀者？

那麼，聖嘆「獨惡宋江」居心何在？

為什麼水滸一百八人中，老金獨獨要把宋江糟塌不堪呢？為什麼宋江成為老金攻擊水泊的火力集中點呢？

根據胡適先生的解釋是因為聖嘆出身士大夫階級，又是澈頭澈尾的清議論者，最恨的就是個「吏」字，所以用輕蔑的眼光去看他們。可巧宋江正是小吏出身，難怪聖嘆不服氣了。他說：「以區區滑吏，徒以銀子一物買遍天下」，而天下豪傑，居然「盡為宋江所歸」，眞是不可解的事。

但是，這並不是最主要的理由。小泊之中，小吏出身者(註七)大有人在，對於別的小吏出身的强盜，為什麼老金全輕輕放過？同時，朝廷中的小吏更多，為什麼老金視若無睹，而於小吏出身的强盜反大張韃撻呢？

聖嘆「獨惡宋江」，除了看不起小吏的理由，還有更重要的原因。只要引用他自己的話，就可以打破我們的疑問：

「宋江盜魁也，盜魁則其罪浮於羣盜一等。」

又說：

「從來人都是不曉得，水滸傳獨惡宋江，亦是殲厥盜魁之意，其餘便饒恕了。」

施耐庵何嘗有什麼「寧恕羣盜，不恕宋江」的意思？這分明是老金的把戲——也正是他的權術。

這是他替那些不肯上當只看水滸文法，而要去管水滸中『閑事』的讀者，佈下的第二個大陰謀，他企圖用春秋筆法，痛責宋江，以爲『擒賊先擒王』，罵倒宋江，其餘的羣盜也就不攻自破了。

明白了這一點，我們才可以解釋聖嘆對水滸旣捧之又罵之的古怪的態度。

聖嘆噴在宋江身上的汚血，的確欺騙了不少人的眼目，至今還有很多人不知不覺的受了他『獨惡宋江』的影響。但是，魯迅先生的話是對的，他瞞不了老百姓，不見現在還有許多老百姓，仍舊把梁山好漢當作他們的理想英雄麼？

宋江是善是惡，自有很多人發表意見，我不預備多嘴。但是我以爲故意抹殺和故意褒揚同樣是要不得的，但更重要的是，我們必須用歷史眼光看他，不能要求他和現在的革命家一樣前進。我不想替宋江辯護，同時我對水滸傳中的宋江，也沒有什麼特別的好感。不過，宋江『濟人貧苦，赒人之急，扶人之困』，就是後來也刼富濟貧，總算不壞。聖嘆站在官紳方面對他造謠中傷，曲筆陷構，實在引起我很大的反感和不平！甚至我疑心老金『抬舉李逵』都是惡意的。李逵一片天眞，心口一致，沒有半點虛僞，誠然可愛。不過就一個農民暴動的革命家來看，是有許多缺點的。最大的毛病就是他亂掄板斧，不分官民排頭砍去，旣殺投降來的扈成於前，又殺投奔來的韓伯龍於後，這樣蠻幹，却帶着流氓習氣。怎見李逵就是老金所謂的『上上』人物，而宋江就是『下下』人物呢？像李逵這種粗魯角色是很容易上當和被統治者利用的。王望如就說過：可惜多數的韓伯龍『未遇鐵牛執板斧耳』。

我在這裏並不是要和老金辯論，同一個死去的人講理不是很可笑的事麼？我的對象却是現在和未

來的水滸傳的讀者，希望他們讀水滸傳的時候，提防老金一手，千萬別上了他的當！

但是老金還算有他的長處，他的批釋也的確能迷惑許多讀者，水滸傳原有好幾種版本，而現在通行的一種，經老金一批，竟壓倒其餘，統治了三百多年，至今許多人不知此外還有別的水滸傳了，可見他還是有魄力的，不像現今的造謠專家，只能做些偷偷摸摸的勾當，而讀者也不過把他們的宣傳文字作為『覆醬瓿』用而已。以他們和聖嘆相比，眞是小巫見大巫，一代不如一代了。所以我說：『老金還是有魄力的！』

（註一）章實齋的古文十弊中曾指出這種風氣。

（註二）韓愈祭十二郎文末段：『嗚呼！汝病吾不知時，汝歿吾不知日，生不能相養以共居，歿不能撫汝以盡哀；斂不憑其棺，窆不臨其穴。……』

（註三）欣賞一本與自己的世界觀全然背反，甚而衝突的書籍，那時的人——尤其像老金這種脾氣的人，似乎是一件不可能的事。因為老金是一個理學氣極重的人物。

（註四）見談金聖嘆（南腔北調集一一三頁。）

（註五）端木蕻良先生的意見。

（註六）金批的水滸，後面有王望如的評註。意見和金大體相同，有時更其頑固。王望如說過：『余不喜閱水滸，喜閱聖嘆之評。』這樣崇拜金批的話。

（註七）據水滸傳姓氏中統計小吏出身者共有十二人之多。

曹禺的『家』

曹禺的作品，我最愛讀的是雷雨和北京人。可是這兩部作品又不同。雷雨裏面充滿了濃重的傳奇的色彩。北京人只是生活的散文：平凡、朴素，好比一幅潑水畫，沒有炫人眼目的大紅大紫的顏色，沒有雕心刻意的技巧，沒有庸俗的道德的曉舌，沒有曲折離奇的情節，沒有淺薄的笑料，甚至工愁善感的人也不會爲它流下一滴廉價的眼淚。也許找尋刺激的觀衆嫌它沉悶，講究技巧的專家嫌它平板，然而這也正是我特別愛讀這個作品的理由。

每次讀完北京人，我常常不由得想起柴霍甫。曹禺漸漸從故事性、緊張、刺激、窒悶氣，抽象的愛與仇的主題……這些狹小的範圍走出來，接觸到真實廣闊的人生，多多少少都可以看出柴霍甫對於他的影響。家是曹禺在北京人之後的新作。倘說北京人受了凡里亞舅舅、櫻桃園的啓發，那麼從家里面，我們可以看到一些海鷗的影響。

家雖然根據的是巴金的原作，但是除了大體的輪廓之外，曹禺受到了巴金的影響極少。

曹禺用細緻準確的筆觸寫出一羣灰色動物，被痛苦折磨，被命運玩弄，每個人只能損害別人，就是最親密的朋友、兄弟、愛人、母子也都不能援手相助，最親愛的兄弟也成了陌生的路人，最親愛的夫

婦也含了敵意。例如：覺慧曾經對他的哥哥冷冷的說：『過去我們是弟兄，現在我們是路人！』可是恨也不是件容易的事。覺慧在離家之前像影子一般的閃到覺新的面前，友愛的對他說：『大哥我上次說錯了；我們是弟兄啊！好弟兄啊！』覺新和瑞珏又何嘗不如此。開頭他把她當做仇人，可是漸漸他發現了她的天真、純潔、坦白，她也和他一樣的無辜，再恨她不能够了。這種感情是自然的、天真的，如同兩條河流雖然受到種種阻礙和波折，結果還是匯合在一起，衝破了一切藩籬。

高家的一家人，每個人都沒有罪，而每個都在受苦。卽使他們之中最壞的陳姨太也是無罪的。這個嘰嘰喳喳搬弄口舌，面孔上儘量隱藏內地陰險的可怕的婦人，表面上誰不怕她？誰能奈何她？可是誰又不卑鄙她？難道她是快樂的麼？她的出身是這樣的卑微：過去是馮樂山的一個丫頭，送到高家後不過是老太爺的貼身的侍婢，憑她的幸運、機警、諂媚的本領才爬上另一層奴婢的階梯。她一生處在鈎心鬥角，非欺詐就不能生存的環境中，因此養成了她的刁滑、險毒、報仇的性格。這個人開頭使我憎恨，可是漸漸我們胸中湧滿了同情和憐憫。與其去恨她，不如去恨造成她的環境和制度。

這種人物在中國舊小說中很多，然而處理這種人物的態度是根據了庸俗的善惡觀念去衡量，結果陷在浮淺的表面，把這種人物寫成生來就是惡根，內心充滿了非人的惡毒。也許許多觀衆歡迎的倒是這種善惡分明的作品。因爲這種作品觀察人物的態度和他們的善惡觀念相合，所以容易接受，而對曹禺更深刻更複雜更眞實的寫法，反覺格格不入。這是觀衆程度問題。大多數觀衆都被善惡分明的戲劇教養壞了。中國的文藝運動正應該從這種落後狀態中逐漸提高到更高的階段。倘使觀衆只能用小市民

的浮淺的善惡分明的眼光去看人生，那麼正應該教他們用深刻複雜的眼光去看人生。一個作家能够從庸俗的善惡觀念中解放出來，才能創造深刻的現實的作品。陀思妥夫斯基寫的費道爾、卡拉馬佐夫（註一）與華爾可夫斯基親王（註二）同樣是兩個壞旦，而前者是活的，有生命的，後者却是死的，貧血的。其中緣故，就在於陀思妥夫斯基創造費道爾時已經從單純的善惡觀念中解放出來，站在更高的角度來觀察人生了。曹禺寫的馮樂山雖然不落千面一孔窠臼，可是比起陳姨太總覺呆板、沒有生氣也正是這個緣故。

曹禺藉着陳姨太、王氏、沈氏這一組人物，寫出大家庭中眞實的、平凡的、無聊的生活。這些人簡直庸俗得可怕，她們的一生完全耗費在無謂的口舌上面。她們唯一的快樂就是希望家庭里發生一點事供給她們咀嚼，倘使沒有事發生，她們就自己製造。她們的生活是那樣瑣碎、平庸。她們的痛苦也只是微末不足道的痛苦，有的甚至連這一點點小痛苦都不感到。看慣了英雄的傳奇似的悲劇，再來看看這種平庸、瑣細、無聊生活的描寫是會覺得氣悶的。許多觀衆往往只能接受傳奇的悲劇，而不能接受『散文的悲劇』。（這是我杜撰的名詞）北京人不及雷雨叫座受歡迎就是一例。這同樣是觀衆的程度問題。

其實平庸、瑣細、無聊、污穢的生活中，正包含了人生最大的悲劇。果戈理從『吃』寫出舊式地主，從『吵架』寫出兩個伊凡，就是要在平凡的生活中掘出人類靈魂最眞實的一面。魯迅曾說這類作品要表現生活中『幾乎近於無事的悲劇』。

我不想判斷傳奇的悲劇好？還是散文的悲劇好？這種判斷是愚蠢的。『沙士比亞式』的悲劇我喜歡讀，『柴霍甫式』的悲劇我也喜歡讀。不過，傳奇的悲劇容易有色彩暄染過分，太强調羅曼蒂克的情緒，以致於失掉眞實性種種毛病。雨果的鐘樓怪人是偉大的作品，可是我個人的口味却更喜歡史坦培克在人鼠之間中所寫的萊尼一角。這個人物同樣是一個力大、粗俗、醜陋的壯漢，在粗糙的靈魂中又同樣充滿了人性和柔情。可是他更平凡，更使我覺得親切，好像就站在我們的身邊一樣。也許史坦培克沒有陷在傳奇色彩的束縛中，反而有餘地把全副力量去創造眞實，樸素的性格的緣故。

散文的悲劇比傳奇的悲劇需要更眞實的內在的美。洗去脂粉，脫掉舊裝，把自己的眞面目赤裸裸的展示在大衆的面前，倘仍舊能博得稱讚才是眞正的『美』。別林斯基說：

『當一位中才作家，來描寫强烈的感情時，他能緊張，能說幾句漂亮的獨白，講幾件美麗的事物，能以漂亮的結構，雅緻的形式，成熟的故事，綺麗的詞句——卽以自己的博學、智慧、教育來欺騙讀者。但如果要他描寫日常生活的圖畫，描寫普通的與散文式的生活，那麼你相信罷，這將成爲他眞正的絆脚石了，他那遲鈍、冷淡與無靈魂的作品，將永遠不能副你的期望。』（節大意）

讀完了這段話，我們來看看中國的劇壇，有幾個人肯不顧成敗，默默的把自已獻身給艱苦深邃的藝術事業？賣噱頭，玩技巧，喊口號，在作品上擦脂粉，穿舊裝已經是規規矩矩的了，下焉者簡直是在用奇裝異服來勾引神經已經麻木的觀衆呢！討好觀衆對於一個劇作者是很大的誘惑，甚至許多優秀的作家都不能逃避。寫出了北京人的曹禺又寫出了日出和蛻變，寫出了雷雨上半部中繁漪的性格的曹

禺又寫出了只有緊張的空氣離奇的故事的雷雨下半部，這是一個奇蹟！除了在這里找到說明之外，還能有別的解釋麼？

家裏另一重要的線索是以覺新爲中心的三角戀愛。這一組裏還有兩個人物：瑞珏和梅。三角戀愛的題材可能使一個作家陷入無聊庸俗的感傷的境界。這種例子是很多的，例如：飄的作者就在這上面耗盡了精力，變成爲寫戀愛故事而寫戀愛故事，只停留在戀愛的悲歡離合的故事的表面上，沒有透過戀愛表現人生更大的苦惱。有兩張同樣以女家庭教師的三角戀愛爲題材的影片。一張是保羅穆尼主演的人海冤魂，另一張是再生緣。再生緣的作者在三角戀愛中只看到纏綿緋惻的一面。可是從人海冤魂中我們可以看到更擴大的人生，可以看到兩個卑微的、純潔的、充滿正義的靈魂和整個骯髒的、狹窄的、醜惡的社會相搏鬥。人海冤魂比再生緣的藝術品格高，就因爲前者更富有人生的氣息。

同樣，曹禺在三角戀愛的關係裏，觸到每個人的心靈深處，彈動他們的心弦，使他們的心弦發出隱密的音響，融成一片哀怨、淒涼，陰暗和痛苦的交響曲。對地里發出杜鵑的寂寞的長鳴，房里是覺新、瑞珏和梅喁喁低訴般的對話，聽到他們發自靈魂深處的顫抖的聲音，使我想愛他們，同情他們，卽使他們是這樣的猶豫、動搖，懦怯到可恨的地步，我也寬恕他們。誰有勇氣去恨這批可憐虫？至少我不能。他們互相愛而又不能互相團聚在一起，反而每個人成了每個人的劊子手。這難道不是最大的悲劇？然而與其說這是悲劇，不如說它是人生，與其說曹禺是站在「作家」地位說話，不如說他站在「人」的立場說話。

原野中所表現的「人生」就不同，我們在一片無窮無盡的黑黝黝的森林中，看到「愛」與「恨」的交流，人與「命運」的鬥爭，燃燒着的復仇的火燄……表面看去也像處處散發着濃厚的人生的氣息，可是人物都是抽象的，缺乏現實的血肉。曹禺在寫這個劇本的時候，更多的却是受了奧尼爾的影響。

家裏面另一組戀愛是覺慧與鳴鳳。這一對年輕的天眞的情人，像兄妹一般熱愛着。然而在大家庭的空氣裏，這種愛只是夢。嚴寒中任何植物都不會生長的。戀愛在一開頭就含有痛苦的情調，愈來距離現實愈遠，可憐的孩子們做的夢却愈做愈甜，你想他們肯醒過來麼？曹禺在處理鳴鳳投湖自盡，覺慧錯過了救助的機會時，要比另一個改編者聰明許多，完全出於自然，毫不勉強有做作的痕跡，好像河流走到斜坡，自然往下沖瀉去一樣。另一個改編者却以覺慧沒有聽見鳳鳴講的一句話爲轉折，這是笨拙的、牽强的。曹禺交代鳴鳳自盡的線索，早就安排了。我沒有多餘的篇幅來指出曹禺的聰明，因爲這種地方很多。別人花了九牛二虎的力量，如同乞丐把鐵鏈用練條穿過手臂似的所造的噱頭，在曹禺只淡淡幾筆，而且深度遠出乎前者之上。鳴鳳聽到老更夫的話跑到湖邊去之後，誰想到她仍舊會回到覺慧的窗下呢？可是她來了。滿院響着瀟瀟的雨聲，鳴鳳從黑暗的甬道中慢慢走出來，週身濕淋淋的，頭髮披散在後面，髮裏夾着草葉、水藻，手裏握着殘落的荷花。昏昏的紅紗燈照着她一副失神凹陷的眼。她是人？是鬼？還是她的幽靈經不起愛火的焚燒和折磨，以致從湖底出來仍舊回到愛人的身旁，要求再看他一眼？有人說費穆的浮生六記中有美麗的鬼劇氣，可是倘和這個相比，其中差別，簡直是鵝同百靈鳥的差別一樣。

不過，這個場面能夠抓住觀衆的不是性格，而是空氣。曹禺在這裏似乎仍舊放不下他所喜歡的迷人的空氣。在雷雨中他用過它，在家裏他又用了它一遍。鳴鳳和覺慧的性格在這裏是模糊的、脆弱的。

內行的人常常對我說，戲劇有「戲劇性」。倘使眞有「戲劇性」這個東西，我以爲也應該在描寫性格的基礎上展開。北京人中老太爺昏倒在台上的一個場面，思懿命令大家把這個已經不會說話了的老人抬出去，老人却抓住了門框，他還捨不得老屋，思懿在他的手上狠狠的咬了一口……這個場面的氣氛多濃，「戲劇性」多强！雷雨中繁漪吃藥的場面也是同樣的。這兩個場面打動我們的，與其說是作者外面加上去的「戲劇性」（如許多作者所作的一樣），不如說作者對於人物有了更深刻的刻劃。

楊絳的稱心如意是個好劇本，然而有一個場面，使三個人像走馬燈一般的轉出來轉進去，的確也相當機巧，有小聰明，有擱案式的美。也許有人指這種處理方法是「戲劇性」罷，可是我不喜歡它。自然從這走馬燈式的動作中也可以看到一些三角關係，可是別的場面早把這種三角關係表現出來了，而且還深刻得多，複雜得多。這裏不但是多餘的，而且還有化深爲淺，化複雜爲單純的毛病，使觀衆原來的印象反而沖淡了。這種「戲劇性」就不是從表現性格的基礎上展開的。鳴鳳投湖的場面使我也有同感，雖然這些場面是這樣的富有詩意。

（註一）兄弟們中的人物。

（註二）被傷害與損害的中的人物。

關於阿Q

魯迅的作品，流傳得最廣的是阿Q正傳。最被誤解的也是阿Q正傳。阿Q正傳發表後不久，各方面的批評接踵而來，毀譽互見，可是真正捐棄偏見，細心體會原作精神的，似乎並不多。約在廿年前，阿Q正傳翻成俄文本，魯迅在「序」裏有這樣一段話：

「我的小說出版之後，首先收到的是一個青年批評家的譴責；後來，也有以為是病的，也有以為滑稽的；也有以為諷刺的；或者還以為冷嘲，至於使我自己也要疑心自己的心裏真藏着可怕的冰塊。」

現在批評家對於阿Q正傳，雖然毀罵的已經漸漸減少，讚揚的已經漸漸增加，可是誤解的情形仍舊和廿年前相髣。誤解中最大的誤解，就是對阿Q這個人物的看法。

阿Q正傳裏曾經描寫未莊的人們對阿Q的態度，是：只要他幫忙，只拿他玩笑，從來沒有留心阿Q的「行狀」。其實人與人之間的關係多半如此，許多批評家之於阿Q和未莊人之於阿Q又有什麼兩樣？魯迅對阿Q的態度是不同的，他憎惡阿Q還不如他憎惡未莊人對阿Q的態度來得多。

魯迅寫出了阿Q的愚昧、麻木、懦怯，使我們最初覺得可笑，可是漸漸的我們又不得不為這渺小

的骯髒的靈魂感到悲哀。阿Q忌諱別人說他頭上的癩瘡疤，譏笑城裏人管長凳子叫條凳，捉蝨子比他看不起的王鬍捉得少就扭住辮子打起架來……你讀到這裏，到底要嘲笑他的滑稽？還是爲這樣一個愚昧無知的小人物感到痛苦？他一會兒莫明其妙的跪在吳媽腳前求愛，一會兒從假洋鬼子的哭喪棒底下狼狽的逃出來，一會兒擺出流氓的架子在小尼姑臉上捏一把，一會兒又被趙太爺、錢太爺、地保一流土豪劣紳敲打斥罵……你讀到這裏，到底最憎惡他侮辱別人損害別人？還是憐憫他被人侮辱被人損害？尤其是末尾，你看到他異想天開的革起命來，又胡裏胡塗的送掉性命，當他麻木的綁在到刑場去的大車上，你聽到跟隨囚車的人叢裏，發出豺狼嗥叫一般喝采的時候，你對這樣一個獸性的冷酷的苦悶的人間怎樣想？

普式庚說，讀了果戈理的小說，開頭喚起的是笑，接着而來的却是眼淚。讀完了阿Q正傳，難道我們沒有同樣的感覺麼？難道阿Q正傳不是同樣一種含淚微笑的作品麼？

諷刺小說家，往往被目爲毫無感情的冷嘲熱諷，似乎他們的心裏都藏着可怕的冰塊。實際上，他們都是認真的，有愛心的。沒有同情的不是諷刺，只是滑稽，即使作者收斂了嘻皮笑臉，也不過流入幽默的一途。記得有一位小說家，描寫他的主人翁一生只洗三次澡：降生一次，結婚一次，死後一次。又說他看見了圓幌幌的大月亮馬上聯想到銀光燦爛的大洋錢。諸如此類的幽默，不問怎樣風趣，怎樣俏皮，怎樣巧妙，除了逗人哈哈大笑一陣之外，沒有別的影響。

幽默決寫不出深刻的作品，阿Q就可以做爲試鍊。對阿Q這個小人物，拎着他的黃辮子，叫人看

他的可笑的面貌，大笑一場容易呢？還是對他伸出同情的手，研究造成他缺點的原因，把他也當作一個人看待而加以憐憫容易呢？前者是幽默，後者是諷刺。愛和同情就是諷刺的靈魂，這個簡單的道理，有些人似乎至今還不明白。

阿Q正傳改編成的劇本有兩個，我在四五年前曾經看到過兩次演出。看了之後，只留下這末一個模模糊糊的印象：覺得戲裏的阿Q和原作的阿Q距離很遠，像一幅走了樣的漫畫。據我揣測，阿Q應該有忠厚老實的相貌，戲裏却變成了一臉的呆傻和油滑。每一幕結尾，台上在場的人一齊指着阿Q說：『你眞是個阿Q！』最後審判的悲劇，由於十二個光頭審判官的出現，也變成了滑稽的鬧劇，和原作精神相差之遠，無異南轅北轍。到底是爲了考慮觀衆只能接受嘻嘻哈哈的輕鬆的幽默，不能接受嚴肅的諷刺，才不惜故意把阿Q正傳漫畫了呢？還是編劇者、導演、演員對阿Q都有些誤解呢？我不知道。我只是爲阿Q覺得寃枉，爲阿Q的原著者感到悲哀。

劉彥和的文心雕龍裏有一篇辨騷，講到許多屈原模倣者的眼光狹窄，用了幾句極深刻極沉痛的話說：

『才高者菀其鴻裁，中巧者獵其豔辭，吟諷者啣其山川，童蒙者拾其香草。』

魯迅在墳裏曾引這四句，加以伸引說：模倣屈原的人『皆着意外形，不涉內質，孤偉自死，社會依然，四語之中，含深哀焉。』不料對於魯迅自已，也令人發出了同樣的感慨。——尤其是看到別人對於阿Q正傳任意塗改、歪曲、誤解的時候。

（一九四五年十月）

克利斯多夫

每次當我對生活感到疲倦的時候，我常常會想到約翰、克利斯多夫。他一次又一次的支持了我，把我從沮喪中挽救了過來，在我的心裏重新燃起了火把。即使是已往幾年的痛苦的日子，有了他，也使我對於人的尊嚴恢復了自信。

我所景仰的作家有很多。別人只能滿足我對於知識，對於生活，對於智慧的追尋。羅曼羅蘭給予我的卻是人類的愛。我佩服別的偉大的作家，我敬愛羅曼羅蘭。因為羅曼羅蘭——像一個批評家所說的——是一個「不倦的朋友……忠實且寬容的通信者……許多失意的人的秘密的顧問」。他不是站在作家的立場向我們說話，而是站在人的立場、朋友的立場、兄弟的立場向我們說話。我個人尤其要感激他的，是他把我領入了一片新的境地，使我對人生對藝術有了新的認識。他所有的作品之中，給我影響最大的就是約翰、克利斯多夫。

我第一次讀到這本書是在三年前。那時的情形我記得很清楚。我一早就起來躲在陰暗的小樓裏讀着這本英雄的傳記，窗外可以看見低沉的灰色的雲塊，天氣是寒冷的，但是我忘記了手脚已經凍得麻木，在我眼前展開了一個清明的溫暖的世界，我跟隨克利斯多夫去經歷壯闊的戰鬥，同他一起去翻越

崎嶇的、艱苦的人生的山脈，我把他當做像普洛米修士從天上竊取了善良的火來照耀這個黑暗的世間一樣的神明。他行動之前並沒有預先看到了成功的希望，像商人似的投機家有了成功的保障之後再來動手。他不是爲了成功，而是爲了信仰才去戰鬥。當我讀到這個不諳世故的大孩子用了拙劣的措辭批評狹窄的小城，批評積滿了油垢的藝術界，批評盲目庸俗的羣衆，而遭受了殘酷的嘲笑和玩弄的時候，我爲他的不幸的待遇流下了同情的眼淚。這時他所有的朋友都不見了，最後一股剛强清明的友誼，曾經在艱難時期幫助過他而他此刻極需要的親愛的高脫弗烈特舅舅，也死掉了，永遠不回來了。包圍他的只是含有敵意的眼光，這些人希望他絡落下去，變成和他們一樣的平庸。可是克利斯多夫回答道：

——他們愛把我怎麼說、怎麼寫、怎麼想，都由他們罷，他們總不能阻止我保持我的本來面目。他們的藝術，思想與我有什麼相干！我統統否認！

這種英雄的心使我得到多少鼓舞啊！我也有過小小的苦惱，那時上海正淪在敵人手掌下，戒嚴、封鎖、屈辱、思想的壓迫使我陷入極端的沮喪中。可是當我認識了克利斯多夫的艱苦的經歷之後，我看到他處於這樣不幸的境遇中仍舊毫不動搖的邁奔他的途程，始終不放鬆他的遠大的理想，什麼都不能阻撓他的果敢的毅力。「在這種榜樣之前，誰還有抱怨的權利？」比起他的痛苦，我的小小的苦惱又算得了什麼？我相信，克利斯多夫不但給予了我一個人對於生活的信心，像我一樣卑微渺小的青年得到他那巨人似的手臂的援助才不致沉淪下去的一定還有很多。凡讀了這本書的人就永遠不能

把克利斯多夫的影子從心裏抹去。當你在眞誠和虛僞之間動搖的時候，當你對人生對藝術的信仰的火燄快要熄滅的時候，當你四面碰壁心灰意懶預備向世俗的謊言妥協的時候，你就會自然而然的想到克利斯多夫，他的影子在你的心裏也就顯得更光輝更清楚更生動。

我希望一位有才能和理解力的批評家來給我們分析這本經典著作，至於我自己却不敢說什麼話，它對於我是太龐大太複雜太困難的工作。我是一個簡單的平凡人，突然投入這個奇異美妙的境界，只能說出我的愉快，讚美和感謝。別人對這本書的批評，我也看到一些，可是多半給我的是失望。

記得在讀約翰·克利斯多夫之前，我曾先看過一本羅曼羅蘭的傳記。作者說，羅蘭在這本書裏主要的企圖是藉他的幾個主角表達「德國精神」、「法國精神」、「意大利精神」的融匯合流。這種說法使我去讀克利斯多夫的興趣減低了一半。老實說，我實在懷疑這種企圖是否可以寫出什麼偉大的作品。也許喜歡咬文嚼字的學者可以從這裏找到一些抽象的形而上學的哲理，但是它和現實的人生是距離很遠的。羅曼羅蘭眞的只是要表現幾種歐洲精神的匯合麼？一個偉大的心靈就會被這種抽象的封條封閉麼？我讀完了克利斯多夫得到了完全否定的回答。羅曼羅蘭傳記的作者是他的摯友，他的話也不無可信之處，不過，一則觀點不同是可能的，再則羅蘭也許的確寫克利斯多夫時有過這樣的企圖，但不是主要的企圖。同時我要引海涅的話：「一個天才的筆，向來是比他本人偉大的，它要遠遠擴張到它的暫時目的以外去。」塞萬提斯寫唐·吉訶德的企圖，不過是要代替西班牙的政府和教堂對於武俠小說的禁令，可是結果却創造了偉大的典型。羅蘭和塞萬提斯對藝術的態度是不同的，我們不能說前

者和後者一樣，並沒有意識到竟寫出一部偉大的作品。這裏不過是證明了狹小的企圖有時並不能限制偉大的心靈對於人生的擁抱。

其次使我奇怪的是，外國許多批評家和中國許多批評家一樣，常常喜歡爲一本名作中的人物找「索隱」。所謂研究紅樓夢「紅學」的學者，幾乎花費了畢生的精力去推敲賈寶玉是誰的模特兒。對於克利斯多夫也一樣，有的說他是根據悲多汶，有的說他是根據韓德爾，有的說他是根據雨果窩夫……總之，幾乎把克利斯多夫比之於所有著名的音樂大師。這樣研究作品就如同吃菜時辨別裏面放了多少鹽、多少醋、多少醬油似的反而失掉了原有的滋味。讀克利斯多夫，誰能夠拋棄任何一種文學ABC的濫調俗套，用自已的樸素的眼睛去看，誰才會領略到原作的眞正的精神。

在我所讀到的小說中，克利斯多夫的寫法是最獨特的。可能有許多人懷疑這本書的寫法是否現實。托爾斯太、果戈理、莫泊桑、莎士比亞……他們常常用了言語、行動、表情這些外在的形象來表現人物的性格和心理狀態，現實的輪廓是明確的，他們的作品就是一個時代的風俗畫。克利斯多夫却不同，不必諱言，這本書裏面甚至有許多不合藝術規律的寫法：冗長沉悶的大段敍述，作者常常要插進來直接向讀者說話，外在的形象性是薄弱的。但是對於它的現實性我們却不能有絲毫的懷疑。因爲羅蘭像一個音樂家，不是要創造「物質世界」領域中的現實，而是要創造「精神世界」領域中的現實。音樂裏面物質世界的現實輪廓越分明，它的品格反而越低下，音樂倘使不表現人類的靈魂、精神、情緒，只是用聲音來傳達馬蹄的奔跑，蟲鳥的鳴叫等等，難道還會使我們感動麼？對於約翰·克

利斯多夫，我們也應該這樣去看它。

我曾經讀到一些討論羅曼羅蘭思想問題的論文。批評家多半都承認羅蘭在思想的道路上自始至終是一致的，但是他們又往往不自覺的以第一次世界大戰作為界線，把他判為兩個不同的人。這種意見發揮得最精闢最透澈的是羅蘭的同國人又是他景仰者的批評家布洛克先生。我缺乏研究羅蘭思想的材料，又以一個異邦人的身份，對於這末一個大問題本沒有置喙的餘地。但是自從讀了克利斯多夫之後，使我對布洛克先生的意見發生了根本的動搖。布洛克先生說，羅蘭在一九一四年以前，他的理想主義是以十九世紀法蘭西的非宗教的三個柱石：『自由、榮耀、祖國』做為基礎，布洛克先生再加上一根柱石『藝術』。大戰來了，把四個柱石順次折斷了。

『祖國嗎？一個嫉妒的，偏狹的偶像，一條單純的拋在政治和財政的結合上面的被蓄。

榮譽嗎？一個響亮的字眼，斷了它，人們才能使得具有同一文明的孩子，為着同一的動機，面對面的從容死去；一種空洞的，靜止的，無能反抗一個被利益統治着的世界的卑劣的力。

自由嗎？一個死了的偉大的事物的殘牢。現在戰戰兢兢退縮在一些平凡而又懶怠的權力周圍的它，已經只能藉着個人主義與自由主義的名稱，營養一種由恐懼，猜疑，不肯服從必須有的束縛等等組成的小市民階級的無政府主義。

藝術嗎？一個毫無所謂的為着暴君和英雄而跳舞着的女孩子。』

布洛克先生這一段話，的確深刻的揭穿了十九世紀法蘭西的非宗教思潮的虛偽。但是倘說這種思

潮代表羅蘭在一九一四年以前的理想主義，我覺得並不合宜。克利斯多夫就是一個有力的反證。這本書產生在大戰之前，而且遠在一九〇四年羅蘭就已經着手動筆。克利斯多夫攻擊病態的理想主義，可以使我們明白羅蘭擁護的是那一種理想主義。法國和德國進行戰爭的時候，克利斯多夫和奧理維的對話，可以使我們明白羅蘭對於祖國的看法是怎樣的。克利斯多夫向巴黎的藝術「市場」的挑戰，難道還不能充分的說明了羅蘭的藝術觀麼？克利斯多夫對於藝術的態度，直到今天，還可以做爲每個忠實的有良心的藝術工作者的榜樣，至少我個人是這樣相信的。

（一九四五年十一日）